

9
334
1985
Декоративное искусство СССР


МОСКВА

Искусство — мощный фактор в решении общественных проблем

Центром притяжения мыслей, чувств, творческих замыслов деятелей культуры и искусства, как и всех советских людей, являются сегодня предстоящий XXVII съезд КПСС, программные документы и решения, принятые на апрельском (1985 год) пленуме, последующих совещаниях Центрального Комитета нашей партии. Апрельский пленум ЦК КПСС, определяя тональность нынешнего подхода к задачам идейно-воспитательной, нравственно-эстетической работы, ясно подчеркнул, что эта деятельность в наши дни должна отличаться особой гибкостью, чутким и оперативным реагированием на проблемы и явления жизни. «Продвижение вперед здесь наблюдается,— отмечалось на пленуме,— однако сделано еще далеко не все. Мешают формализм, назидательность, пустословие, неумение говорить с людьми языком правды. Идейно-политическое воспитание во всех его формах должно быть сопряжено с центральной задачей — ускорением социально-экономического развития страны».

Год от года все с большей очевидностью благотворно сказываются на духовной жизни советского общества требовательный подход партии к идейно-художественным критериям искусства, политика поощрения талантов и новаторских устремлений художников, целенаправленная настойчивая работа по приобщению масс трудящихся к духовно-эстетическим ценностям.

В докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища М. С. Горбачева прямо указывалось: «В обогащении духовной жизни общества новыми ценностями, идейном и нравственном возвышении советского человека велика роль литературы и искусства. Художественная интеллигенция — писатели, поэты, композиторы, художники, работники театра и кино — пользуются большим авторитетом и признанием. Но отсюда и их огромная ответственность перед обществом. Все лучшее, что создано советской литературой и искусством, всегда было неотделимо от главных дел и забот партии и народа. Нет сомнений в том, что новые задачи, которые решаются сегодня, найдут достойный отклик в художественном творчестве, утверждающем правду социалистической жизни».

Возрастающая роль искусства в современной действительности, потребность советских людей видеть в художественном творчестве не просто источник удовольствия и самоценных эстетических переживаний, а прежде всего мощный фактор в формировании и постижении общественных проблем, в поиске идеалов, ни с чем не сравнимую школу нравственности — все это ставит художника в особое положение. На первый план еще активнее выходят вопросы глубины и содержательности его творчества, мастерства, умения ввести нас в круг серьезных размышлений «о жизни и о себе».

Время настоятельно выдвигает проблемы, требующие безотлагательного решения. Среди них, как отмечалось, вопросы реализации Продовольственной программы, ускорения научно-технического прогресса, интенсификации производства. Эти широкомасштабные задачи вызывают, как подчеркивалось на июньском совещании в ЦК КПСС, необходимость глубоких изменений в партийной, идейно-воспитательной работе. Работа эта имеет дело с решающим фактором всех перемен — человеческим, а именно к человеку, к его проблемам, мыслям и чаяниям, к тому, что волнует в первую очередь, обращено творчество наших художников. Обширное поле деятельности — конкретное и ответственное — открывается перед ними в свете таких положений.

Искусство в зримых образах как бы раскрывает социально-экономические преимущества советского строя, его общенародный, гуманистический характер. Партийность, народность, социалистический гуманизм издавна стали ведущими принципами в творчестве художников первой в мире Страны Советов. Новаторство нашего искусства выразилось в новых идеях, темах и образах, то есть в содержании, продиктованном социалистической действительностью, а также художественных формах, опирающихся на классическое наследие, развивающих его применительно к задачам современности. Но нынешний этап в развитии советского общества подсказывает художнику новые замыслы, обращенные к актуальной проблематике, раздвигает исторические горизонты, помогает явственнее ощутить и выразить перспективы общественного прогресса. Вопросы, волнующие сегодня весь наш народ, не могут не затрагивать творчества современных мастеров живописи, графики, скульптуры, художников монументального и декоративно-прикладного искусства, дизайнеров — всех тех, кто своими произведениями стремится выразить веления времени, атмосферу созидательных преобразований нынешних дней.

В обществе развитого социализма искусство стало поистине всенародным явлением, непосредственно действующим на духовную жизнь миллионов. Ни один художник в прошлом не мог в силу исторических условий претендовать на такую широкую и заинтересованную аудиторию. Массовость, народность советского искусства — неотъемлемые черты современной художественной культуры в нашем государстве. И поэтому понятна постоянная нацеленность художников нашей страны на создание произведений, отражающих актуальные проблемы времени, их стремление отвечать своим искусством на вопросы, выдвигаемые развитием нашего общества. Вклад, который вносят советские художники в решение задач, выдвигаемых на передний план современностью, как правило, находит свое конкретное воплощение во множестве проявлений духовно-материальной культуры.

Высший смысл ускорения социально-экономического развития страны партия видит в том, чтобы повысить благосостояние народа, улучшить все стороны жизни советских людей, создать благоприятные условия для гармоничного развития личности. При этом необходимо целенаправленно и последовательно проводить линию на всемерное обогащение, насыщение среды, в которой живет и трудится советский человек. Здесь имеется в виду задача сделать художественно осмысленной, эстетически значимой всю сферу жизнедеятельности нашего современника и прежде всего производственно-материальную, выявить духовные измерения нынешних свершений в проектах художественно-монументального оформления городов и поселков, в комплексных разработках в области дизайна, художественной промышленности, производящей предметы для повседневного спроса и, наконец, в представительных смотрах достижений станкового изобразительного искусства — словом, во всем, что охватывается масштабным понятием «союз искусства и труда».

Различными путями осуществляется реализация социального заказа современности в сфере художественной практики, по-разному художники отзываются на актуальные запросы окружающей действительности. Это и конкретные преобразования в области художественной промышленности, и активизация образного арсенала, поиск адекватных средств выражения новых общественных идей и представлений, стремление запечатлеть реальные перемены в жизни страны. Сегодня, когда во всех уголках нашей страны, во всех отраслях народного хозяйства и культуры царит настрой деловитости, инициативы трудящихся масс по переводу экономики на рельсы интенсивного развития, особо чувствуется утверждение духа высокой требовательности и ответственности во всей нашей общественной жизни и, конечно же, в сфере художественной практики. Современные мастера изобразительного искусства ясно понимают необходимость художественного претворения этих тенденций, отдают себе отчет в сложности задач, выдвинутых перед ними решениями пленумов ЦК партии, положениями о подготовке XXVII съезда КПСС. Прозвучавшая здесь мысль об усилении воздействия социальных факторов на развитие экономики и повышение ее эффективности определяет направленность их усилий на повышение действенности произведений, реального обнаружения существующих трудностей и путей преодоления таковых.

Творческий труд, единство слова и дела, инициатива и ответственность, требовательность к себе и товарищам — вот лейтмотив художественной практики наших дней. Апрельский пленум обратил особое внимание на необходимость усиления работы, связанной с более полным удовлетворением постоянно растущих материальных и духовных потребностей трудящихся. В этом деле важно понимать, подчеркивалось на пленуме, что мы переживаем своего рода новый этап, когда на первый план выходят не только и не столько количественные показатели, сколько проблемы качества, ассортимента, в общем всего того, что называется товарами с высокими потребительскими свойствами. Это требование прямо обращено к художникам декоративно-прикладных отраслей искусства. Наш современник, советский человек, должен жить и трудиться в эстетически насыщенной, одухотворенной художественным вкусом материальной среде. Это касается и мастеров монументальной живописи, и представителей смежных видов изобразительной практики.

Образно-эстетические средства, будь то сфера утилитарно-предметной среды или уникальные формы искусства, по своей художественной сути призваны обнаруживать нравственные и социальные идеалы в событиях и явлениях современности, убеждать собственной содержательностью, духовной наполненностью. Талантливое, подлинно творческое произведение, обращенное к человеку, будит мысль, развивает инициативу, воспитывает непримиримость к недостаткам. Действенность искусства, конкретных его проявлений значительно возрастает, когда оно обращено к актуальным проблемам современности, разделяет с эпохой ее трудности, радости и свершения. Художникам это необходимо для того, чтобы верно избрать тональность своих работ, чтобы не было в них ни фальши, ни помпезности, чтобы зритель узнавал в созданных образах самого себя, свою жизнь и, одновременно, постоянно ощущал пульс и ритм того будущего, к которому надо стремиться, на которое стоит работать.

Двор среди города

Пространство общения и досуга

Сегодня мы снова возвращаемся к теме дворов, начатой в № 1 «ДИ СССР», чтобы на основании накопленных знаний о традиционном дворе старого города, обсудить проблему двора в жилой застройке новых микрорайонов.
Интерес журнала к этой теме не случаен. Двор в городе принадлежит к таким объектам профессиональной деятельности, которые предполагают заинтересованное участие всех творческих сил — архитекторов, художников-монументалистов, скульпторов, дизайнеров. Создание жизненной среды не только общественных зон города, но и жилой его застройки в соответствии с возросшими социокультурными и эстетическими требованиями жителей — важнейшая задача настоящего времени.
Одно из основных условий этой работы — комплексный ее характер, развивающий лучшие традиции синтеза искусств, наследующий опыт работы над синтетическими ансамблями общественных сооружений. Какова доля участия в этой работе художественных сил! Какие требования выдвигаются здесь как первоочередные! Эти вопросы входят составной частью в проблему «Двор — как пространство общения и досуга», которой было посвящено заседание «Круглого стола» в редакции журнала «ДИ СССР». Материалы этого обсуждения мы предлагаем вниманию наших читателей.

Участники:

А. Боков
— кандидат архитектуры

В. Бузычкин
— журналист

И. Воскресенский
— начальник управления внешнего благоустройства и озеленения ГлавАПУ

В. Гусаков
— начальник управления благоустройства Главмосжилуправления

А. Иконников
— доктор архитектуры

Г. Каганов
— кандидат архитектуры

А. Левинсон
— социолог

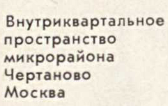
А. Михайлов
— начальник ЖЭК

Н. Овчинников
— районный архитектор

Е. Павловская
— научный сотрудник Уральского филиала ВНИИТе

В. Соколов
— архитектор, руководитель застройки м/р Крылатское

С. Тер-Григорян
— художник-монументалист


Внутриквартальное пространство микрорайона Чертаново Москва



А. Иконников

В первом номере «ДИ СССР» уже была опубликована подборка материалов о традиционном дворе. В ней говорилось о том, как двор возник, как изменялся, какие функции исполнял. Можно по-разному относиться к той жизни, которая складывалась в тех дворах,— было в ней много и хорошего, и плохого. Идеализировать ее было бы неправильно. Однако признать за двором как формой организации пространства определенную социальную ценность, извлечь позитивное из опыта бытования этой формы — самое время. Исчезновение двора из градостроительной практики не прошло бесследно. С ним мы потеряли какое-то важное звено в структурной организации города, не создав иного взамен. Последствия этого мы стали ощущать остро и болезненно. Как бы каждый из нас лично ни относился к двору нашего детства, факт остается фактом — это была форма пространственной организации жизни, которая отвечала нелегким реалиям своего времени и помогала человеку адаптироваться к ним. Сегодня такой готовой формы, которая могла бы служить организации первичного человеческого коллектива и в то же время быть исходным элементом организации обширных структур,— нет.
И поэтому все настойчивее встает вопрос — что надо сделать, чтобы вернуть городу некий эквивалент двора, возродить традицию «дворовой общности» людей и таким образом смягчить в какой-то мере негативные последствия растущей урбанизации в современном градостроительстве.

В. Гусаков

Наши желания — одно дело, но совсем другое — та реальность, которую мы имеем на сегодняшний день. Двор как таковой, действительно, себя изжил, и современная строительная практика наших жилых массивов такого явления не знает. Сегодня структурной единицей в городе считается микрорайон, в котором живет от 8 до 12 тысяч человек. Это и планировочно, и качественно что-то уже другое, пришедшее на смену устаревшей форме, отвечающее новым социальным условиям жизни.

А. Боков

Радикальная позиция, которую заняла в отношении двора архитектура начиная приблизительно с 60-х годов, действительно, долгое время казалась единственно правильной, а санитарно-бытовые преимущества нового жилищного строительства казались настолько очевидными, что осознание потерь, связанных с нарушением традиционных городских типов дворов откладывалось вплоть до последнего времени. Но дело в том, что двор как специфическая функциональная единица города органически вписывался в городскую культуру. Его специ-



ально никто не выдумывал и не конструировал; он — результат длительной эволюции, основывавшейся на конкретном архетипическом представлении о придомовом пространстве. Все элементы двора, будучи семиотически значимыми величинами, слагались в законченную модель мироздания, равно актуальную для всех его обитателей. Городская специфика этой модели проявлялась в том, что двор традиционно оставался звеном в иерархической цепи подобным образом организованных городских пространств. Смысл же гуманизации городской среды новым градостроительством понимался как раз как замена подобных структур структурами сельского типа: точечная постановка зданий, окруженных свободным пространством.
Инверсная переакцентировка традиционных пространственных связей нанесла серьезный ущерб социальной жизни города. Последствия этого сейчас можно увидеть повсюду. Недавно я был в Тольятти, и мой спутник заметил о новых районах, что по степени неустроенности и необжитости они напоминают ему стойбища кочевников-номадов. И действительно, для жителей городов подобного типа перемещение из одного города в другой происходит безболезненно. Их ничто не связывает с местом обитания, кроме работы. Ту же квартиру, тот же многоэтажный типовой дом и такой же микрорайон они будут иметь в любой другой географической точке страны.
Со старыми городами этого не происходило. Там это был всегда «свой», непохожий на другие, город, «своя» улица в этом городе и, наконец, «свой» двор — как квинтэссенция освоенности городского пространства.

А. Левинсон

А не преувеличиваем ли мы конфликтность ситуации?

А. Боков

По-моему, главной нашей ошибкой было явное ее преуменьшение и недооценка.

А. Левинсон

Мы можем повторить ее, перейдя в другую крайность. Когда-то для многочисленных приезжих из села, получивших в городе беспрецедентное для их житейской практики жилье в одну-две комнаты в коммунальной квартире, двор был вынужденно естественным продолжением дома, тем местом общения, каким раньше являлась для сельского жителя деревенская улица. Именно тогда двор приобрел ту форму жизни, о которой мы сегодня вспоминаем, говоря о нем.
Но затем произошло следующее: в условиях стремительной урбанизации и роста темпов нового строительства люди с прежним жизненным опытом оказались в районах новостроек. Каждая семья получила квартиру без соседей, как и в прежней их сельской жизни. Однако тип сельского общения уже не восстановился, так как потребность в нем у тех же людей, но прошедших городскую закалку, значительно снизилась.
О дворе сегодня вспоминают в основном потомственные горожане, а приехавшие из сельскообщинной среды новоселы легко адаптируются к новой системе, которая им представляется по-настоящему городской. И не они, а сравнительно небольшая группа интеллигенции, имеющая в городе биографически более глубокие корни, является сегодня главным источником ностальгических настроений по поводу исчезновения из нашей жизни традиционного двора.

Е. Павловская

Должна заметить, что это далеко не так. Социологические обследования показали, например, что 65% работающих москвичей хотели бы отдыхать во дворе, если бы дворовое окружение соответствовало культурному уровню и запросам современного горожанина. Я убеждена, что потребность во дворе на самом деле более основательная, чем кажется на первый взгляд. Об этом, кстати, свидетельствует и зарубежный опыт проектирования, где отчетливо наметился поворот к возрождению форм традиционного двора.

А. Левинсон

Если представить, что в редакции этого журнала мы собрались бы в начале 60-х годов, то говорили бы (как это и было на самом деле) о новых светлых городах, ругая периметральную застройку. А возможно, лет через десять здесь соберутся люди следующего поколения, которым найдется что сказать по поводу наших сегодняшних настроений. Нельзя забывать об этих колебательных движениях массового сознания. Кстати, и градостроительная идеология тоже подвержена колебаниям, иногда синхронным с «социальным заказом», иногда запаздывающим, иногда опережающим его. Я уверен, что то, о чем вы говорите, лишь временный виток в развитии градостроительной идеологии.

Е. Павловская

В современном городе можно выявить и устойчивые тенденции к реставрации соседских связей. История свидетельствует, что городской двор знал свои взлеты и падения, на смену отрицанию и разрушению двора приходило его возрождение, но уже в новом пространственном и социальном качестве. Это позволяет говорить об устойчивости городского двора как особого социокультурного образования.
Опыт трех последних десятилетий массовой типовой застройки показал, что вакуум, который возник с исчезновением двора, не восполним никакими другими типами городских пространств. Потому потребность в нем вновь начинает осознаваться на уровне обыденного сознания и смысл этой потребности состоит в том, что современный горожанин испытывает дефицит в устойчивых привязанностях к своему месту жительства.
Конечно, в современных микрорайонах возник целый ряд совершенно новых социальных ценностей, связанных с высокой анонимностью частной жизни, с сильной дифференциацией общения и т. д. Горожане, привыкшие к этому, не склонны безоговорочно возвращаться к стихии двора с его плотными, часто вынужденными контактами, неусыпным соседским контролем и знанием «всех обо всем». Новая социокультурная ситуация должна способствовать возникновению нового типа придомовой территории, который соединил бы качества традиционного двора с преимуществами микрорайона.

И. Воскресенский

Мы совершаем ошибку, противопоставляя двор и микрорайон. Это разные категории. Микрорайон — это территория с целым рядом дворов, объединенных системой обслуживания (административного, торгового, воспитания и обучения). Двор остался территорией при жилом доме, предназначенной для осуществления жи-

телями дома двух функций — быта и отдыха. Он не исчез, но изменился. И изменения эти не были случайными, они закладывались и проектировались как альтернатива старому двору. И прежде всего — с гигиенической точки зрения. Для решения этой задачи, надо сказать, было сделано много: по комфортности новые дворовые пространства выгодно отличаются от старых.
Но были и просчеты. Поиск альтернативы пошел по пути очевидному, простому. Социальные факторы, их связь с пространственно-планировочными условиями — не были учтены. Поэтому основной вопрос сегодня состоит не в том — нужен двор или не нужен? — а в том, каким он должен быть? Как сделать так, чтобы одни задачи здесь не были подавлены другими?

В. Соколов

Решение проблемы надо искать в комплексном подходе. И прежде всего — на градостроительном уровне. Мы, например, в застройке микрорайона Крылатское проводим эксперимент по комплексному проектированию не только жилья, но и пространств вокруг него, создавая одновременно и архитектурный каркас, и его наполнение. Мы решили отказаться от открытых пространств и вернулись к полузамкнутым композиционным решениям. Внутренние пространства таких дворов в связи с высокой этажностью домов получаются достаточно большими, чтобы создать благоприятные условия для организации отдыха жителей такого квартала. Все детские учреждения и магазины, которые было принято включать в жилую застройку, мы постарались вынести в междворовые территории.
А во дворах освободилось место для зелени, игровых и спортивных площадок.

А. Боков

Микрорайон с благоустройством — все-таки еще не двор. Двор имеет свои количественные параметры. Они относительны и фиксируются в пространстве и его культурной массе. Пространство обладает удивительной способностью генерировать некую обустроенность, но только если у него есть признаки организованности, наличие определенной структуры. Существующие же микрорайоны с каким угодно наполнением двора не воспроизведут. Нельзя представить себе двор с населением в 10 тысяч человек.

Г. Каганов

В одном из ленинградских дворов застройки 50-х годов у меня однажды при обследовании произошел интересный разговор с женщиной, которая приходила с ребенком гулять в этот двор совсем из другого микрорайона. Такое предпочтение заставило присмотреться к дворам этого типа, и выяснилось, что замкнутость и небольшие размеры создают здесь особый социально-психологический климат, который делает их привлекательными для всех слоев населения, тогда как в современных микрорайонах придомовые территории осваиваются в основном пенсионерами.

Е. Павловская

На мой взгляд, между предметно-пространственными параметрами двора и социальной его жизнью всегда существовала прямая связь. Привязанность человека к месту своего жительства, определенная идентификация «своей» территории с дворовой средой, ощущение неповторимости «своего» двора — были следствием царящих в нем человеческих связей, системы соседских отношений.

Минск
Внутриквартальное благоустройство
Фрагменты

Москва. Территория детского сада «Солнышко»







Теперь пространство стало настолько велико, что оно уже не может контролироваться соседством. Если в старых дворах соседи-пенсионеры знакомы между собой, по данным социологических исследований, на 75%, то в новой застройке — только на 26%. Если раньше ребенка спокойно отправляли во двор начиная с трех-четырехлетнего возраста, так как существовал негласный общий присмотр за детьми со стороны взрослых, то теперь дети вплоть до 8—9 лет не выходят из дома без родителей. Результаты этих изменений неутешительны: степень вандализма в новых районах значительно выше, чем на территориях старых дворов. Сложившуюся ситуацию вряд ли можно считать нормальной.

В. Соколов

Но и представить себе современный двор без обилия света, воздуха, солнца и зелени — тоже уже невозможно. В нем должно быть столько места, чтобы можно было играть в разные игры, чтобы все возрасты могли найти себе место и занятие в своем дворе. Он должен иметь детскую площадку и спортивный комплекс, стоянку для автомобилей и зеленую зону, рабочую территорию для хозяйственных нужд и площадку для выгуливания собак... А значит современный двор не может быть таким маленьким, как прежде.

В. Бузычкин

И все-таки он должен быть сомасштабен человеку. Сейчас умами архитекторов все больше овладевают идеи низкоэтажной плотной застройки. Практически доказано, что такая застройка может не уступать по плотности заселения домам в 16—17 этажей. Я видел проект новой застройки Дровяных переулков на Таганке — это в основном 2—3-этажные дома, а плотность при этом сохраняется 1 : 1. Возникает вопрос — так ли уж велика необходимость сохранять приверженность домостроительным стереотипам высокой этажности и не пора ли изменить домостроительную практику, чтобы вернуть городу гуманный масштаб среды?
А начинать надо с изменения нормативов, закладываемых в СНиПы, которые сегодня тормозят любые разумные попытки решения проблемы двора. В разных городах архитекторы начинают искать выход из сложившейся ситуации. Но эти поиски должны получить законодательное подтверждение. В противном случае все останется на том полусамодеятельном уровне, на каком находится эта работа в настоящее время.

А. Иконников

В перспективе оно, наверное, так и будет. Но процесс перестройки домостроительной политики непрост, и пройдет еще немало времени, пока она станет реальностью практики. Если же принять во внимание масштабы современного жилищного строительства по стране, то сколько же успеет построиться новых жилых кварталов, микрорайонов и целых городов за это время! А сколько уже построено. Чтобы представить масштабы новостроек, достаточно сказать, что в Москве, например, центральная ее часть составляет что-то около 2% всей территории города. Остальное занимают новые районы. Такова та реальность, которую мы имеем уже сегодня. Поэтому, думая о стратегии градостроительства в будущем, мы не должны уходить от решения тактических проблем, от нужд настоящего времени.

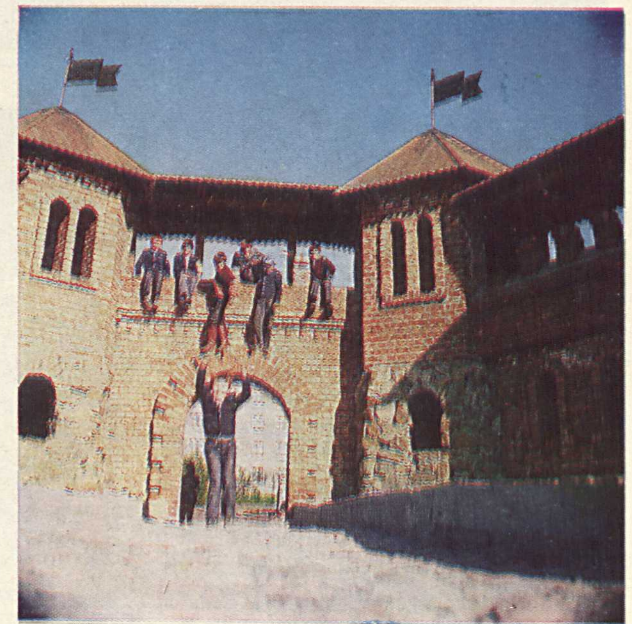
В. Соколов

Для этого необходимо повысить профессиональную заинтересованность в этой

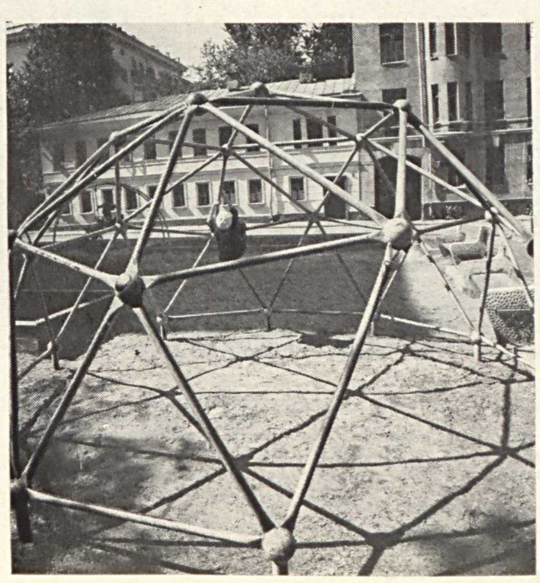
Л. Муравьева
Декоративная композиция «Весна»
в жилом массиве «Виноградарь». Киев
Шамот, глазури



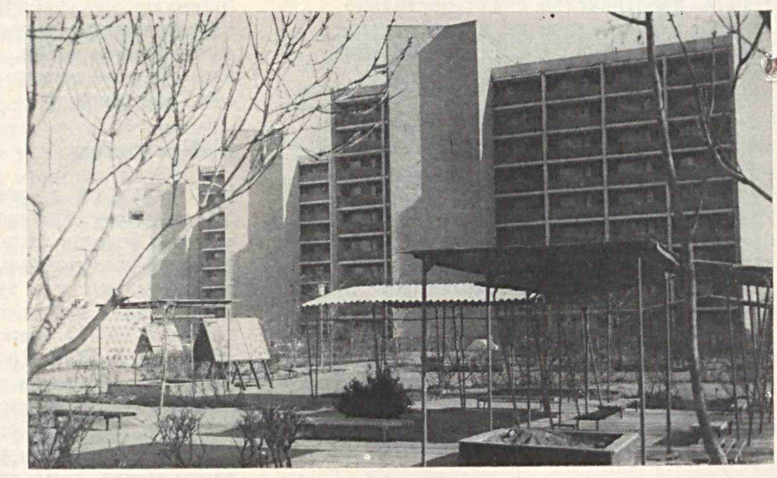
Пущино. Московская область
Детский городок



Москва. Типовые формы благоустройства



















По вертикали:

Киев. Район «Виноградарь»
Внутриквартальное благоустройство

Кишинев. Детский сад в жилом районе «Ботаника»

Сосновый бор. Ленинградская область
Благоустройство детской площадки. Фрагменты

Шевченко. Внутриквартальное благоустройство

Днепропетровск. Детский городок
Фрагмент и общий вид

Шевченко. Благоустройство детской площадки

проблеме архитекторов, художников и дизайнеров. Многое здесь можно было бы сделать разумным планированием и организацией внутриквартальных пространств новой застройки. Если создать там эстетически привлекательную и содержательно насыщенную среду, то человек с удовольствием пойдет в такой двор, чтобы отдохнуть после работы. И такие примеры у нас есть — в Ленинграде, Шевченко, в Ташкенте... Правда, примеры эти пока редки. Работа по комплексной организации дворовых территорий пока не стала нормой строительной практики.

И. Воскресенский

Строители отчитываются по объемам ввода жилья. А отчета за благоустройство с них никто не спрашивает. Нет строгости спроса — нет и обязательности исполнения таких работ.

В. Соколов

К сожалению, нет и разработанных интересных и современных элементов благоустройства. Существующие типовые формы из металла и бетона уже давно устарели, да и набор их крайне беден: песочницы, горки и... все.

А. Иконников

Сейчас по всей Москве устанавливаются во дворах «избушки на курьих ножках». Интересно, кто является изготовителем этой продукции?

Н. Овчинников

Их изготовляет Управление лесопаркового хозяйства. Заказчики сами с ними договариваются. Правда, эти изделия обходятся недешево. Иногда выручают студенческие отряды. В Бауманском районе, например, студенты построили бесплатно сказочный городок, так там на качелях катаются не только дети, но и взрослые.

С. Тер-Григорян

Я считаю, что вся эта нынешняя дворовая скульптура, разные там «городки» и тому подобная самодеятельность в «древнерусском» вкусе пагубно влияет на общественный вкус. По-моему, такая кичевая продукция не может отвечать сегодняшнему уровню эстетического восприятия детей.

Н. Овчинников

У нас не так уж велик выбор возможностей. Однако в своем районе мы нашли выход из этого положения: поручили проектной организации разработать проект оформления дворовой территории, рассмотрели его в райкоме партии и райисполкоме, при участии представителей шефских организаций, затем пригласили художников и по утвержденным эскизам покрасили дворовые фасады, установили скамейки, но не типовые, а в виде разных зверюшек. Посадили зеленые насаждения. Во многих домах мы выкрасили в шашечку бортовой камень, и знаете — в них сразу стало чище. Маленький, кажется, штрих, а отношение людей к дворовой территории изменилось. Нельзя сидеть и ждать, чтобы кто-то это сделал. Надо активнее начинать такую работу.

В. Гусаков

Постепенно все к этому и приходит. Если раньше заботы о благоустройстве придомовых территорий носили эпизодический характер, то теперь в Москве эта практика включает целую сеть мероприятий, которые уже складываются в систему.
Теперь, например, обязательным условием является сдача домов после капитального ремонта в комплексе с благоустройством дворовой территории, что ежегодно по городу составляет более 800 домов. Разработкой таких проектов занимаются специалисты МосжилНИИ проекта. Кроме того, в последние годы сложилась традиция в периоды проведения месячников по благоустройству территорий микрорайонов и во время субботников жилищные работники при участии жителей проводят работы по озеленению дворов, уходу за зелеными насаждениями, окраске малых форм архитектуры. В каждом микрорайоне ежегодно благоустраиваются таким образом одна-две придомовые территории.
А совсем недавно мы ввели карточки личного участия жильцов в благоустройстве территорий по месту жительства. Жильцам первых этажей мы предлагаем заняться озеленением участков под окнами своих квартир. Жильцы верхних этажей занимаются другими участками территории. Большого труда покрасить два раза в год одну скамейку или полить иногда в жаркую погоду одно деревцо не составит, но у людей появляется ответственность за «свой» уголок, а значит и постоянный присмотр за ним.

И. Воскресенский

Добавлю, что самое трудное — не создать благоустройство, а сохранить его и поддерживать в хорошем состоянии.

В. Гусаков

Это справедливо, и поэтому мы считаем такую форму перспективной.
Еще решением Моссовета утвержден список территорий микрорайонов, которые готовятся к сдаче для комплексного благоустройства на присвоение звания «образцовых», или «высокой культуры быта». Координируют эти действия в этих микрорайонах штабы, куда входят представители исполкома, дирекции дэзов, шефских организаций, РОНО и т. д. Таким образом, к 1990 году планируется охватить около 30% придомовых территорий Москвы. И, наконец, к фестивалю наметили привести в порядок около 1500 дворов, находящихся в зоне проведения фестивальных мероприятий.

А. Иконников

Так что же, вы полагаете проблему двора решенной?

В. Гусаков

Не все, конечно, удовлетворяет пока в этой работе. Совершенно не устраивают нас, жилищников, формы типового благоустройства. Они некрасивы по внешнему виду и неудобны в эксплуатации. Мы уже вошли с предложениями в ГлавАПУ — о разработке инвентаря, рассчитанного на разные возрастные группы детей, о подготовке проектов благоустройства для изготовления из подручного материала — срубленных стволов деревьев, отходов строительного материала, которые всегда найдутся непосредственно на местах, в дэзах или жэках и из которых сами жильцы могли бы создавать такие формы. Многое здесь могли бы сделать художники, архитекторы, дизайнеры.

И. Воскресенский

Разработкой и проектированием форм благоустройства в Москве занимается 6-я мастерская 3-го Моспроекта. На сегодняшний день у нас имеется около 200 различных проектов элементов благоустройства, но из них только 20 освоено производством. Промышленность не заинтересована в изготовлении нашей продукции. Базовым предприятием нам определен Главмоспромстройматериалы, но практически этим занимаются предприятия разных ведомств. Они рассматривают эту работу как ширпотреб и не заинтересованы в постоянной смене и переналадке производства для выпуска новых серий.
Что же касается дизайнеров и художников, то должен заметить, что, например, ВНИИТЭ ни разу не обратилось в ГлавАПУ с какими-либо предложениями и ничего в Москве ими не было сделано в этом плане. Худфонд иногда принимает такие заказы от организаций, но продукция художников стоит очень дорого — одна детская площадка обходится в ту же сумму, что и 20 площадок промышленного производства.
К тому же художники относятся к таким объектам главным образом с точки зрения художественного восприятия, а не функции. Их работы бывают иногда красивыми, но почти всегда они травмоопасны для детей. Вообще изготовление уникальных форм благоустройства — это не путь решения проблемы. В одной только Москве насчитывается более 100 тысяч дворов. Поэтому нужны типовые индустриальные формы. А значит нужна и собственная индустриальная база, чтобы делались эти формы не кустарно, а на уровне, скажем, дизайна автомобилей. И чем больше в этом будет доля участия художников и дизайнеров — тем лучше будут эти формы. А то, что художественность не противопоказана промышленным изделиям, доказывает хотя бы опыт архитектуры стиля модерн.

С. Тер-Григорян

Тогда весь городской дизайн создавался архитекторами.

И. Воскресенский

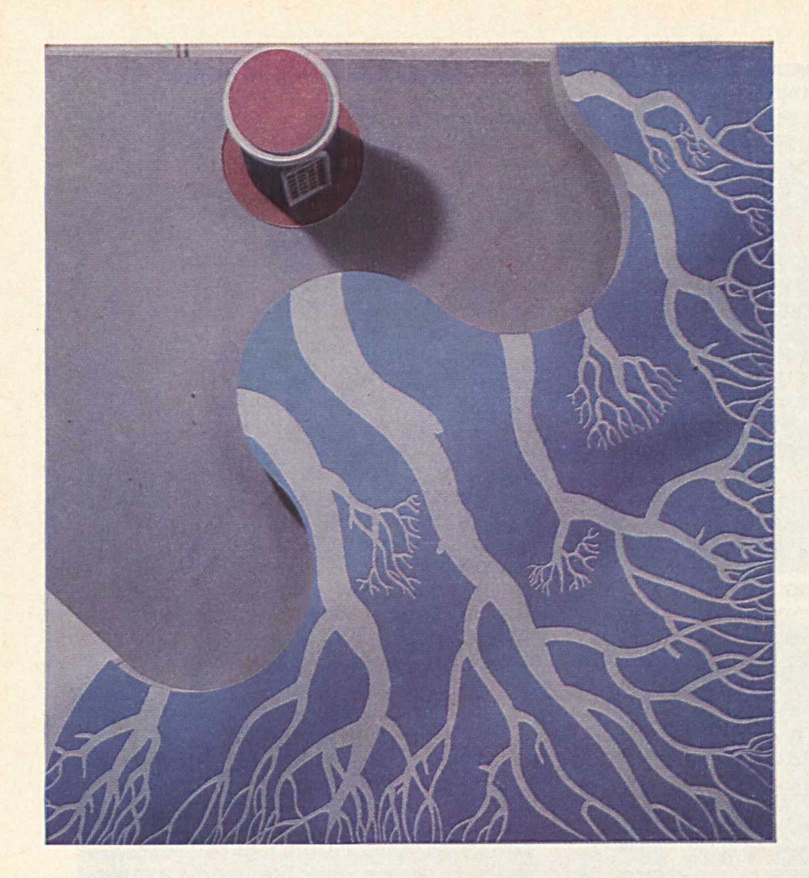
Проектированием малых форм благоустройства в 6-й мастерской занимаются практически всего три человека. К тому же исходить они вынуждены из того, что может быть сегодня освоено производством. А такие возможности у нас минимальны. Вещи сложные в изготовлении нам просто негде исполнить. Поэтому я считаю, что площадки, сделанные художниками на высоком эстетическом уровне — необходимы как своего рода эталон вкуса. Они помогли бы потеснить тот поток площадок в «русском» стиле, который возник когда-то как альтернатива типовым формам благоустройства, а сегодня и сам превратился в стандартную продукцию не лучшего свойства. К сожалению, нередко и профессиональные художники добавляют свою лепту в эту струю «бабизма» и «ягизма»: изготовлением таких форм занимаются на республиканском комбинате монументально-декоративного искусства.

С. Тер-Григорян

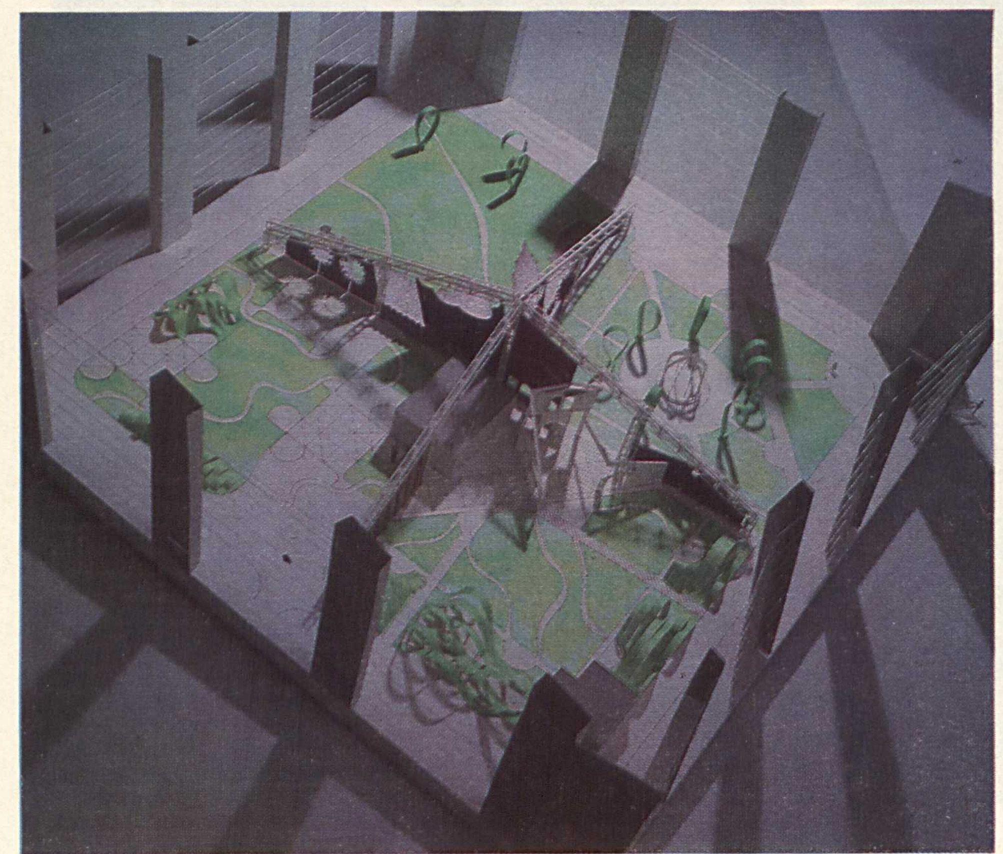
Это были единичные случаи — об этом просили сами заказчики. А вообще-то таких заказов к нам поступает мало.
У нас есть опыт работы по благоустройству городских территорий, и, наверное, его можно было бы использовать и для устройства дворов. Но в принципе это работа архитекторов. Мы делаем вещи. Сколько их может быть — одна, две.., но они двора не создадут. А чтобы сделать красивое мощение, вылепить рельеф земли, устроить систему прудов или фонтанов — для этого требуются большие строительные работы, которые нам не под силу. Это должно входить в проект застройки микрорайона.

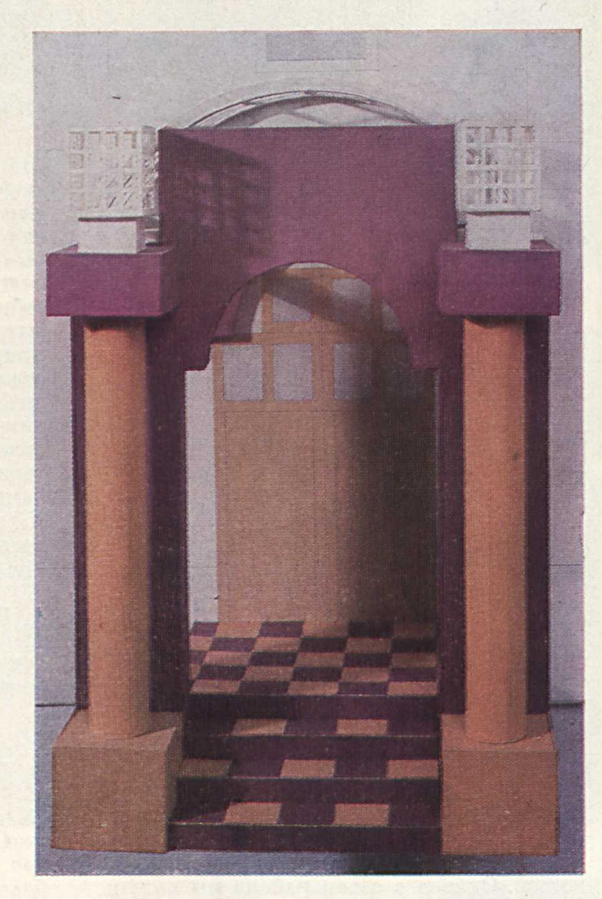
А. Боков

Претензии к художникам в такой же мере могут быть отнесены ко всем профессиональным нашим силам. На сегодня, надо признаться, роль архитекторов, художников, дизайнеров, в такой работе минимальна. Не последнее значение имеет то обстоятельство, что двор — явление массовой культуры. Художник, ориентированный на эстетическое качество вещи, чаще всего, как выясняется,





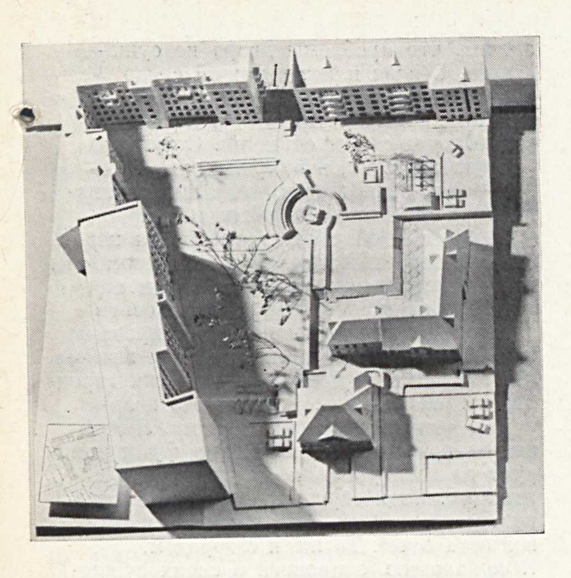




Проекты молодых архитекторов с выставки в редакции «ДИ СССР»

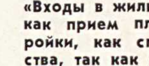




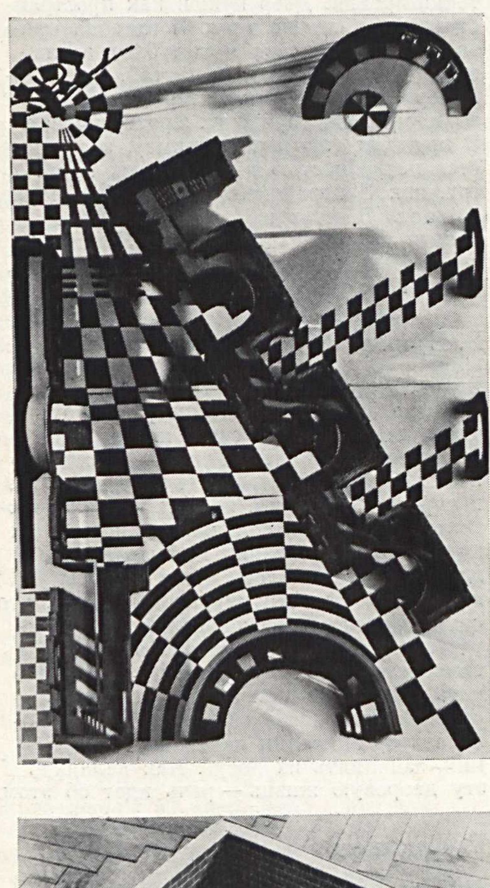


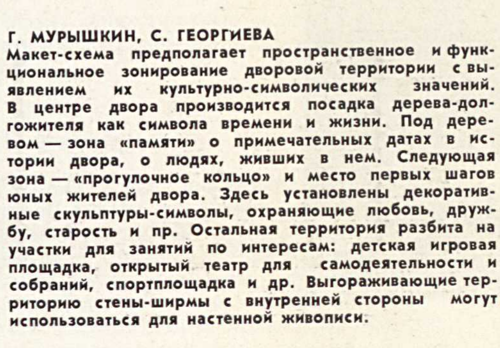
На стр. 8
О. ФРИДЛЕНД
Двор в старом городе был всегда особым миром для детей, в котором любой предмет обретал самые разные значения, где плотность пространства рождала многообразие зрительных впечатлений. Проект «Двор-музей» представляет попытку разнообразить и пластически усложнить дворовую среду новых районов города таким образом, чтобы там можно было не только поиграть, но и получить заряд зрительных образов, напоминающих о непременных атрибутах ушедших из нашей жизни старых дворов: стена сломанного дома, всегда запертое крыльцо, свалка, сияющая весенняя лужа на асфальте...

А. БОЛДИН, Е. МИТЕНКО
Проектом предлагается разделить пространство между современными жилыми домами перегородками из типовых несущих конструкций на четыре части с разным функциональным назначением: «Старый двор», «Беседка», «Парк», «Игровая площадка».



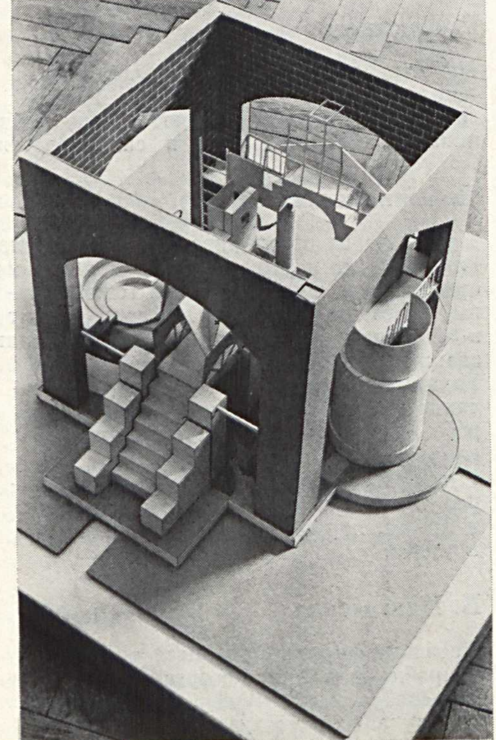
Н. СИМАКОВА
«Входы в жилые дома» — как знаки «своего крыльца», как прием пластического обогащения типовой застройки, как способ членения придомового пространства, так как каждое крыльцо обретает силу и пространственного воздействия на окружающую среду.





Г. МУРЫШКИН, С. ГЕОРГИЕВА
Макет-схема предполагает пространственное и функциональное зонирование дворовой территории с выявлением их культурно-символических значений. В центре двора производится посадка дерева-долгожителя как символа времени и жизни. Под деревом — зона «памяти» о примечательных датах в истории двора, о людях, живших в нем. Следующая зона — «прогулочное кольцо» и место первых шагов юных жителей двора. Здесь установлены декоративные скульптуры-символы, охраняющие любовь, дружбу, старость и пр. Остальная территория разбита на участки для занятий по интересам: детская игровая площадка, открытый театр для самодеятельности и собраний, спортплощадка и др. Выгораживающие территорию стены-ширмы с внутренней стороны могут использоваться для настенной живописи.

На стр. 9.
И. ГЕНКИНА
Предложенный вариант перепланировки сложившегося в исторической среде двора основан на функциональном зонировании дворового пространства для людей разных возрастов и склонностей. Поскольку этот двор находится по соседству с памятниками архитектуры, представляется желательным выделить зону, предусматривающую наилучшие точки для их восприятия со стороны двора. Это и самое «тихое» место, необходимое для отдыха пожилых жителей. Рядом — зеленая зона с детской площадкой в центре. Следующий участок предлагается использовать для спортивных занятий. Для зрителей здесь предусмотрены скамьи, одновременно выполняющие разделительные функции между зонами. Последняя из выделенных зон отводится для малышей, родители которых здесь тоже могут найти себе место и занятие.
Кроме основных четырех зон, проектом предусмотрены размещение двух площадок для сушки белья и две стоянки автомобилей.



Н. СИМАКОВА
«Двор во дворе» — попытка создать в условиях пространственно неорганизованного участка придомовой территории новостроек новое пространство, образуемое стенами, имитирующими разнохарактерную малоэтажную застройку, объемами в виде беседок и набором элементов, привычных для традиционного двора,— переходы, лестницы, подворотни... Внутри этого пространства человек может ощутить себя в условиях соразмерной ему малоэтажной застройки. При этом в разных зонах он может найти занятие в соответствии со своими склонностями — беседа, прогулка, созерцание, уединение, игра... В зимнее время площадка заливается под каток, а верхняя зона становится балконом для зрителей. Предполагается, что подобное сооружение могут построить сами жители при содействии строительных организаций. Материал — дерево.

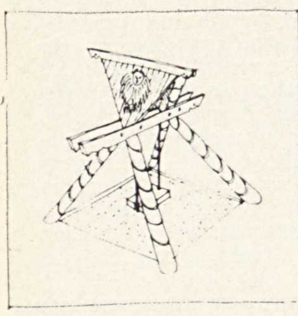
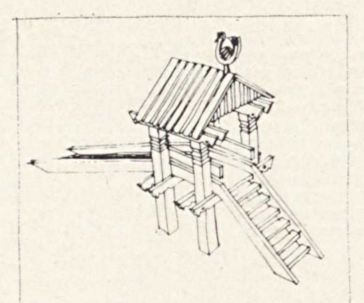
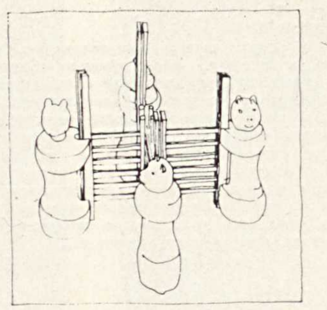
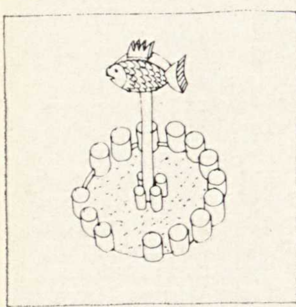
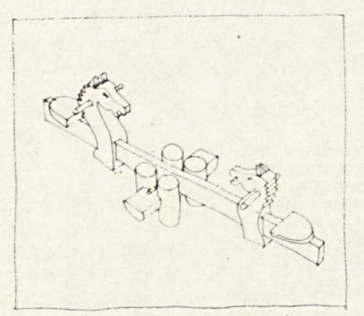
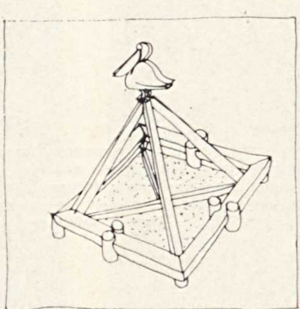
оказывается ненужным в этой среде, так как он не владеет средствами, адекватными ее требованиям.
Массовая культура прежде всего система знаковая, равно доступная всякому, сформированная традицией и функционирующая в ее пределах. В ее контексте художественный образ, всегда ориентированный на уникальность, проявляется как фактор разрушительный по-своему. Потому что это элемент другой системы, другого качества и содержания. Мне, как профессионалу, могут не нравиться персонажи, создаваемые энтузиазмом самодеятельных мастеров, но это не значит, что мой вкус «правильнее».
Короче говоря, как актуальнейшую задачу я бы хотел выделить необходимость перестройки профессионального сознания архитекторов и художников. Одной из важнейших причин кризиса нашей профессии, на мой взгляд, является то обстоятельство, что, даже занимаясь массовым строительством, архитектор остается в пределах элитарного сознания. Это и создает зазор между профессиональной деятельностью и желаниями потребителя. Не эстетическими критериями, а следованием архетипам, обращением к традиционным обыденным ценностям необходимо руководствоваться в этой работе. Тогда, я думаю, окажется возможным разрешить многие тупиковые проблемы современного градостроительства. В частности, и проблему двора.
Основания для оптимистических прогнозов уже дают некоторые явления нашей практики: возникновение интереса к малоэтажной высокоплотной застройке, к воссозданию традиционных планировочных элементов города — квартал, двор и т. д., к возрождению содержательных значений фрагментов городской среды. Все это позволяет надеяться, что в будущем город обретет те изначальные социокультурные смыслы, без которых невозможна гармония между человеком и средой.

А. Левинсон

Будет ли двор большим или маленьким, с хорошими формами благоустройства или вовсе без них — разве дело в этом? Обсуждаемая проблема не архитектурная, не искусствоведческая, а социокультурная прежде всего. Мы обсуждаем — каким должен быть современный двор, тогда как начинать надо с вопроса — какой характер и тип общения хотят иметь сегодня сами горожане? Какие обитаемые городские пространства предпочтительнее для них?
Двор был важен для тех, для кого не были проблематичны такие категории, как «Дом» (квартира) или «Город» (центр). Сегодня повышенная функциональная нагрузка в решении проблемы досуга приходится именно на эти элементы городской системы. Причем интерьер квартирный и интерьер городской являются предметом внимания различных групп населения: взрослая его часть поднимает волнующий их вопрос о среде города в целом, о культурной ценности его исторических районов. Наоборот, молодое поколение горожан больше озабочено обстановкой и интерьером своей квартиры. Двор же и в их глазах никакой престижной ценности не имеет. Консолидация подростков в новых микрорайонах происходит теперь по укрупненному принципу, причем планировочные дворовые структуры не определяют границы между «владениями» разных групп молодых людей (как это было в прежние, «дворовые», времена). Сам же двор как таковой становится ценностью и средством архитектурной выразительности особого рода, типа квартиры в двух уровнях. Словом, экзистенциональные переживания трансформируются в эстетические, и ничего с этим уже не поделаешь.

А. Иконников

То, что подростки сегодня группируются не по дворовому принципу — еще не

А. Мунц
Проекты игрового оборудования детских площадок



Москва
Оборудование детской площадки



Москва
Благоустройство в жилом районе «Ясенево»

значит, что проблемы двора не существует. Сейчас и нет в жилой среде каких-то принципов структурной организации, которые можно было бы связать с характером общения. Структура разрушена, и то, что происходит сегодня — определяется ситуациями, сложившимися стихийно. Не убеждают и утверждения об удовлетворенности новоселов микрорайонами. Они неправомочны уже потому, что опираются на мнения людей, которые еще не освоили основ городской культуры и не ориентированы в ее реальных ценностях, да и не знакомы с иными формами организации городского пространства. Город — это целостная, взаимосвязанная система. Любой живой организм согласованно функционирует на всех уровнях структурной организации. Если структура разлаживается на одном из них — это передается на все остальные. То же и с городом.
К сожалению, социологи в своих суждениях или замыкаются на частностях, или удаляются на уровни абстрагирования, на которых уже неощутимы конкретные реалии городской жизни. Отсутствие системного подхода к сложным проблемам — наша общая беда.

Г. Каганов

К проблеме двора, возможно, и не надо подходить исключительно с утилитарной точки зрения. Двор нужен как пространственная оболочка дома. И главная притягательность двора может быть заключена уже в том, что он пустой. Эта закономерность прослеживается на разных по масштабам городских пространствах. В крупных городах, например, это диктуется потребностью в священных пустотах, как Центральный парк в Нью-Йорке, площадь Вогезов в Париже, Марсово поле и Дворцовая площадь в Ленинграде, особенность которых в том и состоит, что они всегда пусты.

В. Бузычкин

Если бы это было так, то, наверное, не было бы и проблемы двора, потому что пустых пространств в новостройках мы имеем в избытке. Более того, именно избыток этих пространств, а не дефицит, и породил проблему, но уже не как архитектурную, а как социальную. Двор стал предметом обсуждения не потому, что для него не оказалось места в новых планировочных структурах, а потому, что существующие пространственные структуры перестали удовлетворять условиям самоорганизации жизни, перестали отвечать главному назначению — служить основой «дворовой» общности людей, помогать организации их взаимоотношений, заполнять их досуг. Как наладить эту дворовую жизнь — речь идет об этом.

Г. Каганов

Мы можем создать условия, облегчающие возможность такой жизни. Но не саму жизнь. Здесь работают другие принципы — самоорганизации и спонтанности.

Н. Овчинников

Но задача не ограничивается восстановлением внешних форм двора. Она включает организацию досуга жителей тоже. И такая работа проводится. Она даже входит в обязанности дирекций по эксплуатации зданий (дэзов). Мы, например, в своем Калининском районе предусмотрели создание центра им. Аркадия Гайдара, где работают кружки для детей, проводятся политико-массовые мероприятия. Дети с удовольствием здесь играют. И во дворах теперь заметно меньше стало драк и прочих нарушений общественного порядка.

Е. Павловская

Проблема двора не сводится только к проблеме детского досуга. Двор в неменьшей степени нужен и взрослым. Не случайно в последнее время появилась такая новая форма, как МЖК — молодежный жилой комплекс. Здесь

общность проживания тесно связана с общностью воспитания. Принцип МЖК базируется на идее «самостроя», то есть сами жильцы непосредственно участвуют в проектировании и строительстве своих домов, и соседские связи, возникающие в процессе строительства, переносятся в дальнейшем на всю социальную структуру микрорайона. В условиях МЖК появляется возможность создавать помещения, где молодежь может общаться под крышей. И это уже не комната или подвал при жэке, а обширное здание, построенное по индивидуальному проекту.

А. Боков

Хотелось бы указать на то, что сама идея центра общения как здания решительно противоположна идее двора, о котором мы здесь говорим. В теории «центр общения», действительно, часто пытались передать социальные функции двора. Практически же принципиально иная пространственная организация порождает другой род отношений. В этом смысле показателен конкурс, проведенный в прошлом году журналом «Архитектура СССР» с целью выяснения представлений о центре общения у поколения архитекторов 70-х — начала 80-х годов. Я едва ли ошибусь, если скажу, что 90% из них высказались против идеи центра общения как здания — за центр как открытое коммунальное пространство, дворовое по своей природе.

А. Михайлов

Я бы не стал так категорически противопоставлять обе эти формы общения. Двор нужен жителям по разным поводам: родителям, чтобы погулять с ребенком на воздухе, подросткам — для двигательной разрядки после занятий в школе, кто-то идет во двор, чтобы поиграть в компании в домино, кому-то надо выгулять трижды в день собаку... и т. д. Именно поэтому, то есть в силу своей многофункциональности, двор нуждается в разных формах организации общения людей. Здесь возможны и детские площадки, и спортивные корты, и помещения для занятий самодеятельных коллективов, и клубы для общения по интересам...

А. Боков

Для таких форм общения существуют дома и дворцы культуры, дома пионеров, молодежные кафе и т. д.

А. Михайлов

В моем доме проживает около 400 детей, и все они, от 7 до 14 лет, идут после школы во двор. Двор — это для них возможность самовыражения в свободном общении с другими сверстниками, причем на «своей» территории — это очень важный момент. Уже поэтому только любое общение во дворе будет отличаться от таких же занятий в другом месте. Я сторонник активного отдыха. Мечтаю сделать при доме теннисный корт и бассейн. Но когда разрабатывался проект дома, где-то в 60-х еще годах, архитекторы подумали о складских помещениях, а вот о детях никто не думал. Мы экономим рабочее время и деньги — это правильно. Но никто не посчитал, какие психологические утраты мы несем при этом.

В. Гусаков

Деньги на благоустройство территорий дворов и культмассовую работу в них отпускаются, и немалые, до 2% от квартплаты. По городу это составляет приблизительно до 64 тысяч рублей в год.

А. Михайлов

Даже при наличии денег я не смогу построить корт или бассейн. Нужна проектная документация. Нужен подрядчик. В моем распоряжении их нет.

В. Гусаков

Организация досуга людей по месту жительства — целина, которой до сих пор мало занимались. Досуг надо проектировать, закладывать в проекты, сметы, планы...

И. Воскресенский

Проекты благоустройства дворовых территорий создаются вместе с проектом дома. Они и существуют. Только реализация таких проектов затягивается на десяток лет после сдачи дома строителями. К этому времени они уже морально устаревают.
Идеально было бы отделить благоустройство от строительства. Создать второй «эшелон» архитектуры со своими специалистами, проектировщиками и специализированными подрядными организациями. Для этого не надо дополнительных фондов, а можно на базе существующих организаций, принадлежащих разным ведомствам, создать, например, институт городского благоустройства и оформления. Он бы один смог заменить разрозненные и в общем малоэффективные усилия, которые сегодня распределяются между Главмосжилуправлением, Главным Управлением дорожного хозяйства и... благоустройства, Управлением городского оформления и рекламы, служб районных архитекторов и нашего отдела при ГлавАПУ. Тогда не пришлось бы одну и ту же работу проделывать по многу раз.

А. Соколов

Чтобы проектировать — надо знать, что именно. Нужен четкий социальный заказ.

А. Иконников

Сегодня у нас, действительно, нет достаточно четких критериев, чтобы уверенно наметить и убедительно обосновать какие-то принципиальные решения проблемы двора. Уверенно структурировать пространство можно, только зная реальные потребности и жизненную необходимость развития тех или иных их функций. Но необходимые для этого исследования не развертываются. Социология города у нас практически не сложилась. Это одна из причин больших пробелов в знании проблемной ситуации. И как следствие — эта ситуация не осознана во всей ее сложности ни архитекторами, ни дизайнерами, ни художниками, в чем мы сегодня еще раз могли убедиться. То, что сегодня делается на практике или на уровне проектов (хотя бы тех, что представлены на выставке в редакции «ДИ»), исходит в основном из личных наблюдений и неясных ощущений, служащих материалом для построения неких субъективных моделей. Мы, разумеется, имеем право на суждения, основанные на личном опыте. Но имеем ли мы право придавать этим суждениям некое общее значение? Достаточны ли они, чтобы принимать решения, влияющие на условия, в которых будут жить многие? Вопрос этот имеет не только профессиональное, но и этическое содержание.
Мне очень симпатичны проекты молодых архитекторов, которые показывают, какие неиспользованные возможности есть для решения проблемы двора, какое разнообразие форм и средств здесь мыслимо. Однако эти фантазии, на мой взгляд, далеки от реальности, а раз так — они могут дать практике еще меньше, чем тривиальные формы, лишенные всякой фантазии.
Для нашей проблемы нужны решения принципиальные и вместе с тем жизненные. Город — система сложно организованная, и подход к решению его проблем должен быть системно-комплексным, охватывающим и уровни высокого обобщения и практического воплощения новых идей в обыденность жилой среды.

Комментарий «ДИ СССР»

Разговор за Круглым столом затронул разные стороны и уровни проблемы двора в современном городе, порой уходя в отвлеченное от конкретной ситуации обсуждение общекультурных смыслов и значений, наследуемых традиционными городскими структурами или, наоборот, сосредоточиваясь на стихийно складывающейся эмпирике «малых дел», ориентированных на удовлетворение практических нужд и потребностей дня. Несовпадение подходов оказалось по-своему полезным, помогая лучше понять существующее отношение к данной проблеме, вскрывая ограниченность возможностей каждого из подходов в отдельности, намечая контуры реального поля проблемной ситуации.
С разных точек зрения двор открывался различными своими гранями — как структурный элемент системы градостроительства, как объект архитектурно-художественного проектирования, как пространственная форма организации социальной жизни... Но ни одно из этих значений не исчерпывало понятия «двор», действительное содержание которого раскрывалось лишь в неразрывном единстве всех его функций. Выявившаяся в ходе обсуждения взаимозависимость их между собой заставила по-новому взглянуть на проблему двора.
Многомерность этого явления исключала однозначность в отношении к нему, обусловив стремление участников Круглого стола выйти за рамки только архитектурного или традиционно искусствоведческого рассмотрения, осмыслить его в единстве всех слагаемых, в тесной связи с социальными процессами жизни. Двор как «пространство общения и досуга» — так эта тема прозвучала за Круглым столом в выступлениях историков и социологов, теоретиков и практиков.
Социальная значимость и актуальность данной проблемы настоятельно требует более активного привлечения к практическому осуществлению выдвигаемых ею задач профессионально-творческих сил: архитекторов, художников, дизайнеров, скульпторов... Их участие в этой работе в настоящее время явно недостаточно. Оно могло бы быть и более весомым, и эффективным. Для этого, возможно, необходимы какие-то и новые формы организации такой работы, и новые ее разновидности, точнее учитывающие условия задания, приближенные к реальным потребностям жизни.
О возможных путях решения этих задач, о некоторых конкретных формах участия в такой работе было сказано за Круглым столом. Об этом же, по-своему, высказались и участники выставки проектов, состоявшейся в редакции журнала. Очевидно, что этими предложениями не исчерпываются все возможные формы такой работы, но какие-то, пусть не всегда безусловные, идеи в них заложены.
Двор современного города — каким он станет! Ответ на этот вопрос в значительной степени зависит от усилий, умения и настойчивости всех художественных сил, от того, насколько эта работа станет уделом творческого отношения каждого.

Материал подготовлен Н. Давыдовой, А. Брухманом и Ю. Пясковским



Волгоград
Квартальное
благоустройство
жилого района
«Спартановка»



Москва
Квартальное
благоустройство
жилого района
Тропарево-Южное

Что нового у ленинградских художников экспозиции

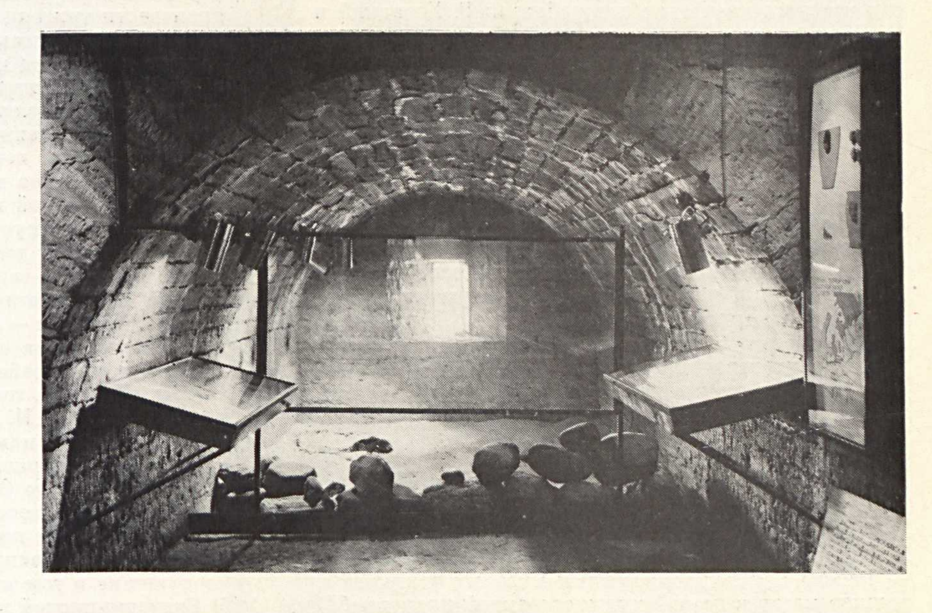
Галина Габриэль

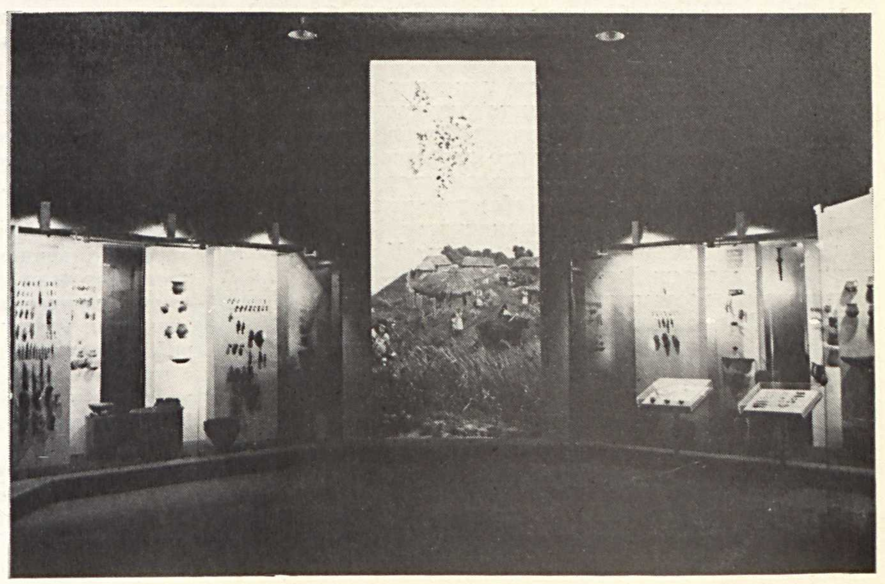
В Ленинградской организации Художественного фонда РСФСР музейным проектированием занимаются более 70 художников. Их творческий вклад в практику музейного дела весом и значителен. Именно ленинградскими художниками музейной экспозиции, за последние десять лет особенно активно включившимися в большую работу по созданию новых музеев, реконструкции и обновлению старых, были выполнены музеи, по-новому организующие музейное пространство, работы, отмеченные активным поиском образных средств, языка экспозиции. В Ленинграде выполнены работы по комплексному проектированию и музеефикации целых городов и исторических зон, которые открыли новые перспективы музейного дела. Ленинградскими художниками были оформлены крупнейшие музеи страны, во многом изменившие — углубившие и расширившие — наши традиционные представления о типологии музеев, принципах их организации.
Творческая жизнь коллектива ленинградских проектантов складывается, конечно, не только из работ уникального масштаба. Это и типичные мемориальные, краеведческие, музеи-квартиры, музеи заводские, школьные и т. д. Это и временные выставки, и новые экспозиции в старых музеях, и передвижные выставки, путешествующие по всей стране. Но при всем разнообразии жанров выполняемых работ, творческих почерков художников, подходов к решению экспозиции, общим в их работах остаются высокая профессиональная культура исполнения, бережное отношение к мемориально-документальной основе, органическое соединение в работе научного и художественного методов. Такой подход определяется во многом осознанием причастности к уникальной культуре города, к его богатейшим историческим и культурным и художественным традициям. Это осознание накладывает на ленинградских художников особую ответственность.
Сегодня коллектив ленинградских художников музейной экспозиции живет напряженной трудовой жизнью. О новых работах, проблемах и перспективах музейного дела в Ленинграде мы беседуем с главным художником ленинградского фонда, художником-экспозиционером Яромиром Николаевичем Грачевым.

— Есть достаточно оснований начать разговор о новом в музейном деле Ленинграда не с ленинградских музеев. В практике ленинградского музейного проектирования за последние годы значительное место заняли работы для музеев различных городов страны. Многие из них стали принципиально новым словом в этой области художественной деятельности. Расскажите, пожалуйста, в чем специфичность этих проектов, что качественно нового несут они в себе? Как на практике происходит их воплощение в жизнь?

Я. Грачев
— Если говорить о принципиальных работах в нашем, так сказать, экспортном музейном проектировании, то прежде всего я бы отметил последнюю работу группы художников (Г. Галумов и В. Ключарев), которой руководил недавно ушедший от нас Леонид Григорьевич Ляк. Этой бригадой был разработан уникальный комплексный проект музеефикации целого города — Пскова. Проект этот отличается масштабностью подхода, серьезностью и обоснованностью конкретных предложений, в основе которых — тщательнейшее изучение исторического материала.
В этом проекте все продумано и взаимосвязано. В городе выявляются исторические места и архитектурные памятники, на этой основе организуются туристские маршруты, рассчитанные на разные категории и возрастные группы, различные по времени и протяженности, новые пешеходные и автобусные экскурсии. Авторами даны предложения для разработок новых комплексов гостиниц, магистралей, стоянок, смотровых площадок. Фактически это и план благоустройства и развития города. Одновременно с генеральным проектом музеефикации города велись разработки проектов отдельных музеев, и сейчас художники, входящие в состав группы, работают уже над конкретными экспозициями.
Этой же группой художников идея комплексной музеефикации города в еще более значительных масштабах проведена в работе над проектом для Таганрога. В этой работе художники еще активнее внедряются в организм города, они практически решают в проекте даже градостроительные задачи, совершенствуют его пространственную структуру, благоустройство. Например, у города не было выхода к морю — художники в проекте предусматривают такой выход, художественно осмыслена акватория порта, разработаны маршрутные подходы к городу. В самом Таганроге проектом предусмотрены музеефикация отдельных зон старого города и полная реставрация одной из улиц его старой части.
Конечно, осуществление таких проектов очень сложно, поскольку музеефикация города — это одновременно и его благоустройство, и его художественное осмысление, а значит здесь не обойтись без значительного







участия многочисленных учреждений и предприятий.

— Где и какие еще музеи были сделаны ленинградскими художниками. Над какими новыми проектами они работают?

Я. Грачев

— «География» наших работ весьма обширна, тематика разнообразна. Это музеи, посвященные Октябрьской революции и Великой Отечественной войне, музеи Владимира Ильича Ленина, краеведческие, мемориальные. Среди наиболее интересных краеведческих музеев, открытых за последние годы, можно отметить музей в Калуге художников В. Пискунова и М. Кудрявцева. Экспозиция в этом музее очень тактично вписана в классический интерьер великолепного особняка. Одна из последних работ художника А. Скрягина — краеведческий музей в Старой Ладоге, который отличается лаконичным и выразительным образным решением экспозиции. Несколько лет назад, когда еще только начинались работы по музеефикации Пскова, в Поганкиных палатах была открыта интересная экспозиция Л. Ляка — «Декоративно-прикладное искусство Псковской области». Много работают наши проектанты над историческими музеями. Художниками В. Коротковым и В. Ривиным создан музей истории города Днепродзержинска, открытый в этом году. Это работа, я бы сказал, экспериментального плана, с новым подходом к решению экспозиции.

Этими же авторами выполнены экспозиции музея «Панорама Сталинградской битвы» в Волгограде, который открыт к 40-летию Победы. Этот музей мне кажется самой удачной работой художников, в нем их архитектурные и дизайнерские поиски обретают художественное единство.

Большой коллектив художников и исполнителей принимал участие в оформлении музея истории Киева (авт. проекта Ю. Детинкин и Ю. Сасонов).

Среди музеев мемориальных мне бы хотелось отметить последнюю работу Э. Кричевцева — музей Ф. М. Достоевского в Москве, экспозицию В. Воробьева и Д. Катенина в музее А. Толстого в Куйбышеве, литературно-мемориальный музей Н. А. Некрасова в г. Чудове художника В. Наливайко. Ряд интересных приемов есть в новой экспозиции А. Смирнова в музее А. П. Чехова в Таганроге, в частности, в экспозицию удачно введена керамика О. Некрасовой-Каратеевой — выразительная пластическая композиция на тему чеховского «Человека в футляре».

Удачен, на мой взгляд, музей янтаря в Калининграде, над которым несколько лет работали Г. Хозацкий и М. Еленевская.

Полным ходом идут работы над генеральным решением музеефикации Соловецкого историко-архитектурного заповедника, где принимают участие наши проектанты В. Герасимовский и Г. Гоц, и Суздальского музея-заповедника, над которым работают М. Глаголева и Е. Лебедева. Выразительное образное решение найдено художником Е. Шаповаловым для музея книгопечатания в г. Остроге.

Большие работы предстоят по решению экспозиций музея Владимира Ильича Ленина в Красноярске и Дома-музея в Горках, работы по которым ведутся В. Коротковым и В. Ривиным.

Я, естественно, назвал лишь самые значительные из работ по иногородним музеям. В общем объеме проектных работ их удельный вес, как видите, весьма значителен, и думаю, это соотношение сохранится.

— Обратимся, наконец, к самому Ленинграду, к музеям города. Расскажите о новых экспозициях, открытых в нашем городе, о предстоящих работах по ленинградским музеям?

Я. Грачев

— Работа над ленинградскими музеями занимает важное место в нашей художественной практике. Мы ведем постоянную работу по реконструкции, обновлению музеев, открываем и новые, разнообразные по тематике экспозиции. Ленинград сегодня понимается нами не только как уникальный памятник градостроительства и архитектуры, но и как памятник экономической, научной и художественной жизни России XVIII—XIX веков, и обретает это качество во многом именно благодаря музеям, выставкам, которые выявляют, концентрируют, делают общедоступными этот слой культурно-исторических памятников.

Недавно на Болотной улице был открыт Музей революционной истории Выборгской стороны — филиал музея города, восстановлен музей редакции газеты «Правда». Новые экспозиции открыты в Ленинградском филиале Центрального музея В. И. Ленина (авт. А. Смирнов) и в Музее этнографии народов СССР, где (по проекту В. Глазкова, Ю. Детинкина и Б. Робенко) сделана выразительная экспозиция в нескольких залах на тему «Праздники и обряды».

Из мемориальных музеев можно отметить совсем недавно открытый музей-квартиру Н. А. Некрасова на ул. Некрасова (авт. В. Наливайко).

Интересное развитие находит у архитектора Т. Воронихиной пушкинская тема. Сначала это был Лицей в г. Пушкине; совсем недавно там же открылась новая экспозиция, разместившаяся в бывшей даче Китаевой, где часто бывал поэт. Сейчас Воронихина работает над экспозицией в музее-квартире на Мойке, где идет реконструкция, которая должна быть завершена в 1988 году.

Я назвал лишь незначительную часть предстоящих работ. К этому надо добавить создание музеев на различных предприятиях, в учреждениях, школах, над которыми постоянно работают наши художники. Иногда такие музеи получают широкий общественный резонанс, как, например, музей боевой Славы в 223-й школе «А музы не молчали», посвященный людям искусства, работавшим в блокаду.

Скоро предстоит полная реконструкция экспозиций ряда крупных ленинградских музеев. Художники В. Пискунов и М. Кудрявцев работают над новым проектом музея Революции, а в прилегающем здании, которое теперь отдается музею, новую экспозицию делает Ю. Детинкин.

На реэкспозицию закрылись также музей крейсера «Аврора», над новой экспозицией которого будет работать А. Яковлев, и музей-кабинет Ф. Э. Дзержинского — автор будущей экспозиции В. Николаев.

— В нашем городе богатейший материал по его истории и культуре сконцентрирован не только в музеях. Практически любое здание в старой части города уже является памятником какому-нибудь событию, связано с культурной эпохой, архитектурным стилем; даже не имея художественной ценности и исторического значения, оно — всегда важный элемент пространственной среды. Ленинград, будучи современным динамичным городом, в нашем сознании уже стал городом-музеем. Как развивать в нем эту его музейность, сохраняя его живым, не нарушая функций его сложного городского организма? Ведь это проблема, и не простая. Какие же пути предлагают ленинградские художники, архитекторы для ее решения?

Я. Грачев

— Путей здесь может быть несколько. Один из них, который мы попытаемся осуществить, — музеефикация отдельных районов города. И хотя сама эта идея не нова, в Ленинграде она осуществляется впервые. Уже воссоздается по проекту Э. Кричевцева фрагмент города периода конца XIX — начала XX века в районе между Аптекарским переулком, набережной Мойки и улицей Халтурина. При этом предполагается воспроизвести три вида городской застройки. Восстановить старые торговые ряды Гостиного двора, который раньше находился на набережной Мойки, и разместить в них бывшие когда-то лавки шорников, портерные, пивные, парикмахерские и т. п. с интерьерами того времени, воссозданные с научной строгостью, с обслуживающим персоналом в соответствующей форме. Там же, во внутреннем дворике, планируется создать небольшой музей старого транспорта. Кроме того, реконструируется находящийся неподалеку на Мойке доходный дом, с полным воссозданием обстановки квартир в соответствии с их социальной градацией. Предполагается также музеефицирование улицы Желябова — с нее снимается транспорт и восстанавливается ее первоначальный облик. Совсем недавно в этом районе восстановлен музей редакции газеты «Правда», где в дни Октябрьской революции часто бывал В. И. Ленин. Таким образом, оживет целый комплекс памятников, охватывающий пласт времени, насыщенный значительными событиями, включая Великую Октябрьскую революцию. Предполагается также продолжить работы по музеефикации Петропавловской крепости. Зотов бастион будет восстановлен (В. Васильевская) как фортификационное сооружение в том виде, как он был задуман Петром I. В Екатерининской куртине, в Нарышкином бастионе должна разместиться новая экспозиция — «Петропавловская крепость — политическая тюрьма». А во дворе Комендантского дома планируется воссоздать фрагмент Петербургской улицы с конкой, первым трамваем и другим транспортом. Планируется также начать работы по реконструкции Инженерного дома. Такой путь представляется наиболее перспективным для Ленинграда. Экспонатом в таком музее под открытым небом становится не отдельная вещь или архитектурный памятник, а сам город, архитектурно-пространственная среда, в которой может быть рассредоточена культурно-историческая информация самого разного плана. Таких культурно и исторически значимых мест у нас в городе предостаточно — это и район Коломны, уголки в центре города, связанные с именами деятелей науки, культуры, искусства, литературными героями. Это и Петроградская сторона, Васильевский остров и другие места.

— Еще одна проблема музейной практики — «внедрение» музейной экспозиции в памятники архитектуры. Сегодня она решается неоднозначно, мнения на этот счет разные. С одной стороны, размещение экспозиции в памятнике архитектуры может способствовать, так

На стр. 13
Быв. дача Китаевой, филиал музея А. С. Пушкина в г. Пушкине
Уголок экспозиции
Художник Т. Воронихина
1981

Краеведческий музей «Старая Ладога»
Фрагмент экспозиции
Художники А. Скрягин, Л. Ранг, В. Ранг-Сиротинин, Ю. Сиротинина

Музей истории города Киева
Компоновка экспонатов «1500 лет Киеву». Раздел «Предыстория Киева»
Художник Ю. Детинкин
Компоновка экспонатов В. Глазков
Монтаж — Бозлов
Диорама «Эпоха меди»
Художники В. Куликов, О. Пономаренко
1982

На стр. 15
Музей янтаря в Калининграде
Фрагменты экспозиции
Художники Г. Хозацкий
М. Еленевская. 1980

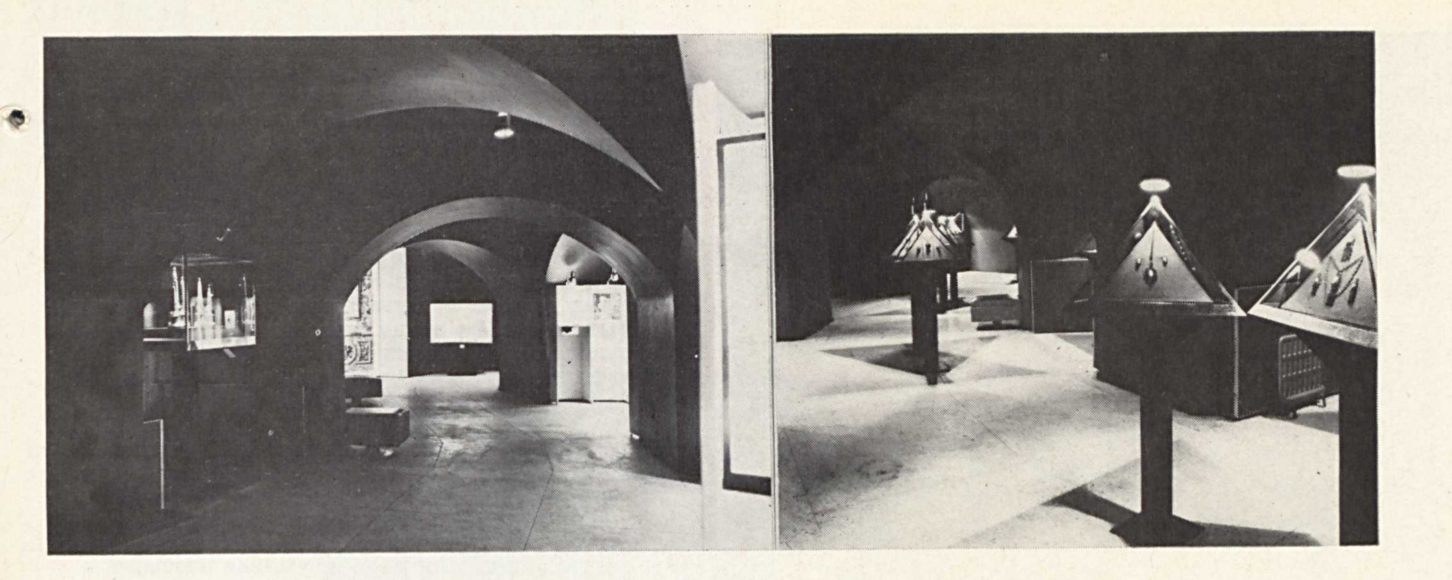
Историко-архитектурный художественный музей-заповедник г. Пскова
Экспозиция декоративно-прикладного искусства в Поганкиных палатах
Художник Л. Ляк
1980

Музей Алексея Толстого в Куйбышеве
Экспозиция к 100-летию со дня рождения писателя
Художники Д. Катенин, В. Воробьев

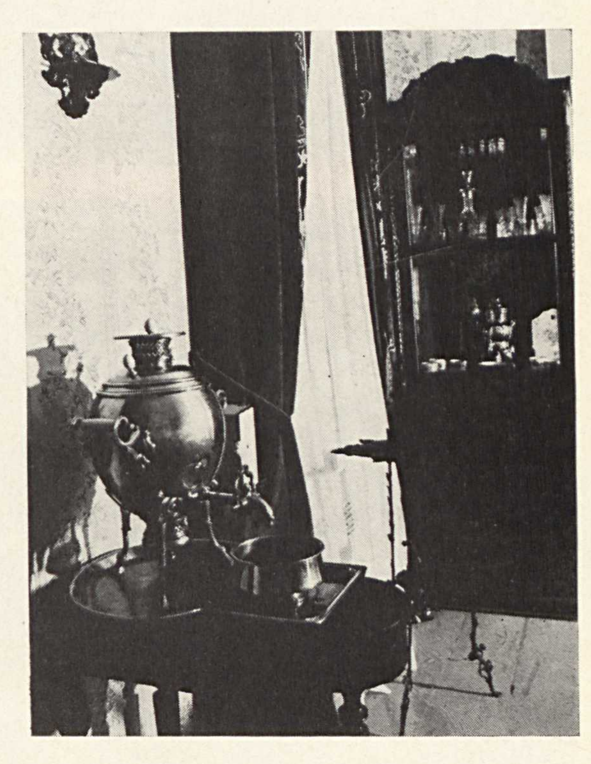
Музей Ф. М. Достоевского в Москве
Фрагмент экспозиции
Художник Э. Кричевцов
1983

На стр. 16
Краеведческий музей в Выборге
Фрагмент экспозиции
Художники Я. Грачев, В. Бодров

Литературно-мемориальный музей-усадьба Н. А. Некрасова в Чудове
Художник В. Наливайко
Кабинет
Гостиная





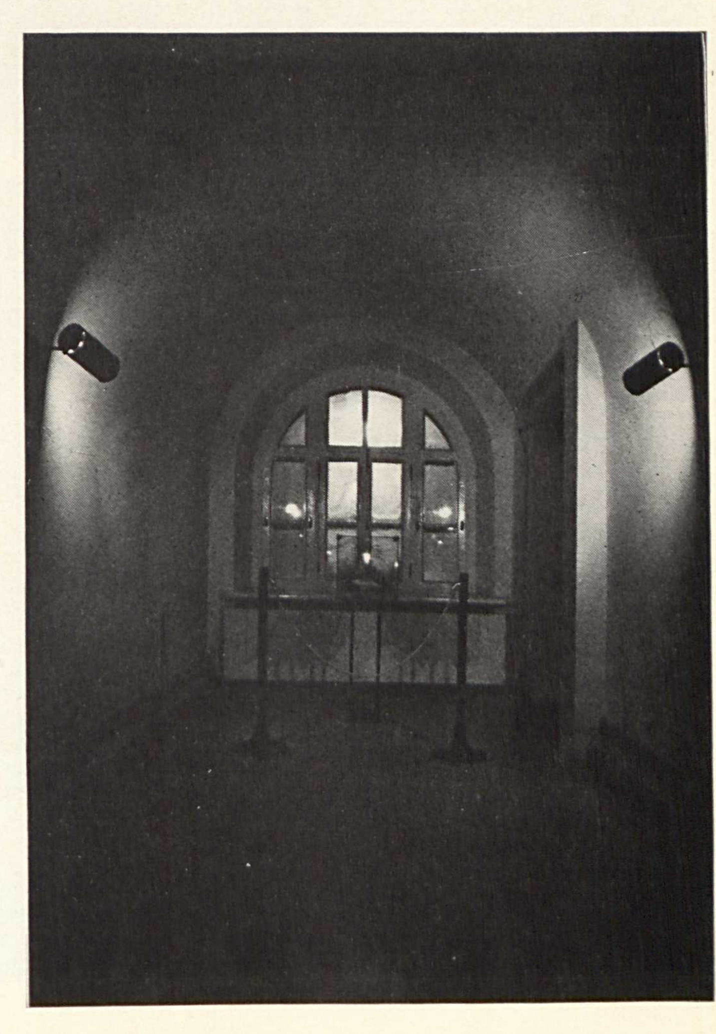


сказать, культурному функционированию памятника, обеспечить лучшую его сохранность, раскрыть в нем новое содержание. Но бывает, что даже самая тактично решенная экспозиция разрушает архитектурно-пространственную среду памятника, лишает его изначальной ценности. Каково Ваше мнение по этому вопросу? Есть ли в практике работ ленинградских проектантов удачные экспозиционные решения, органично вошедшие в архитектурный памятник?

Я. Грачев

— Вопрос этот действительно сложен, и однозначно на него не ответить. Любая экспозиция имеет какую-то смысловую направленность — социальную, политическую, тематическую и т. д., и в зависимости от этого она требует и определенной архитектуры. Мне кажется, что историческая и мемориальная темы должны разворачиваться в архитектуре соответствующего времени или же само здание должно быть связано с судьбой человека или с событием, которому музей посвящен. Важно также, чтобы тематика экспозиции совпадала с характером помещения, с его типом. В качестве удачного, на мой взгляд, сочетания архитектуры с содержанием экспозиции можно назвать работу А. Яковлева в Чесменской церкви, где и архитектура и тема экспозиции посвящены одному событию: победе русского флота при Чесме. Музей религии и атеизма — тоже пример такого совпадения: храмовая архитектура Казанского собора, на мой взгляд, идеально подходит для размещения в ней экспозиции на тему истории различных культов. Ну а если говорить об экспозициях, посвященных современности, то я считаю, что недопустимо размещать их в памятниках архитектуры, тем более, что они, как правило, требуют большого количества аудиовизуальных средств, которые вообще очень трудно вписываются в старую архитектуру.

— За последние годы фонды ряда музеев значительно пополнились интересными материалами. Но, как правило, новые поступления нечасто включаются в постоянную экспозицию: не хватает экспозиционных









площадей. Очевидно, необходимо искать какие-то новые, мобильные, оптимально удобные и для музея, и для посетителя формы показа его фондов, новых поступлений? Какие формы активизации выставочной жизни музеев предлагаются ленинградскими художниками?

Я. Грачев
— Существует несколько вариантов решения этой проблемы. Один из них — временные выставки из фондов музеев. Именно такие выставки, экспозиции которых должны меняться через несколько месяцев, дают возможность полно ознакомить с новыми поступлениями, с фондами музея. К сожалению, в Ленинграде практика временных выставок пока единична. Я знаю по личному опыту, что сделать такую выставку непросто.
Еще одна форма активизации музейной жизни, предлагаемая ленинградскими проектантами, — так называемое открытое хранение фондов. Этот принцип используется сейчас уже во многих музеях Российской Федерации, однако в Ленинграде он практически не введен, опять-таки из-за отсутствия площадей и сложности изготовления специального оборудования. Жаль, потому что колоссальные ценности запасников наших музеев остаются неизвестными.
Более активно ленинградские музеи ведут работу по созданию временных выставок передвижного характера. Такие выставки, как правило, бывают узкотематическими, посвящаются отдельным аспектам науки, культуры, определенному стилю в искусстве и т. д.

«Раз уж мы заговорили о проблемах «внутренней» жизни музеев, хотелось бы услышать Ваше мнение и еще по одному, принципиальному вопросу музейной практики. Как правило, сегодня создание экспозиции — творчество коллективное, это синтез научного и художественного творчества. У этого синтеза много проблем и спорных вопросов. Кто «главнее» в этом сотрудничестве, научный сотрудник музея или художник экспозиции? Какой метод, «понятийный» или образный, должен лежать в основе решения экспозиции? Что бы Вы отметили в этих проблемах и вопросах?

Я. Грачев
Споры и проблемы эти уже не новы. О них достаточно говорилось и писалось. Много в этих спорах было выявлено продуктивного, полезного. Но я хочу сказать о другом. С торжеством в нашей музейной практике последнего десятилетия концепции «образного» решения экспозиции в противовес «логическому» или «понятийному», как устаревшему и отжившему как-то само собой, и на мой взгляд, совершенно неправомерно к устаревшему и отжившему, был причислен и весь огромный опыт традиционной музейной экспозиции как основанный на «понятийном» методе построения. Мне кажется, сегодня незаслуженно забыты опыт музейного проектирования прошлого, находки коллег, работавших в этой области творчества в прошлом веке. Не сбрасываем ли мы, порой до обидного пренебрежительно, их достижения в музейном проектировании в погоне за самоцельной «образностью» экспозиции? И так ли уж устарели приемы наших предшественников?
На мой взгляд, сегодня в музейном проектировании необходимо более внимательно отнестись к накопленному в этой области более чем вековому опыту, как-то переосмыслить его, сохранить, если можно, лучшие образцы творчества наших коллег. Ведь находки действительно были очень интересные, выразительные и в пластическом и в художественном отношениях. Эти экспозиции тоже теперь нередко памятники. Например, Исторический музей в Москве (который закрывается на ремонт и полную реконструкцию) сразу же строился и проектировался архитектором В. Шервудом как музей, и поэтому, когда я начал работать над проектом новой экспозиции музея, у меня появилась идея весь первый этаж восстановить таким, как его изначально задумал архитектор. Сохранились проекты экспозиции, частично оборудование, по которым все можно восстановить. Весь первый этаж — от феодального периода до капитализма — можно сделать максимально приближенным к первоначальному проекту. Но, разумеется, тематическое построение будет решаться на современном уровне. Второй этаж — революция 1905, 1917 годов, гражданская война, восстановительный период — будет выполняться уже современными приемами. Завершается второй этаж большим двусветным залом с окнами на Красную площадь, где разместится экспозиция, посвященная развитому социализму, содружеству наций. Финальный момент экспозиции — выход на площадку с видом на Кремль и Мавзолей. Таким образом включается в экспозицию и Красная площадь — главная площадь страны и ее святыни — Кремль и Мавзолей; это должно символизировать мысль: Москва — центр нашего государства, подчеркнуть тематическую связь экспозиции с реальными достижениями нашей жизни.

Традиции взыскательная строгость

О керамике Юрия Новикова

Генриэтта Гамалея

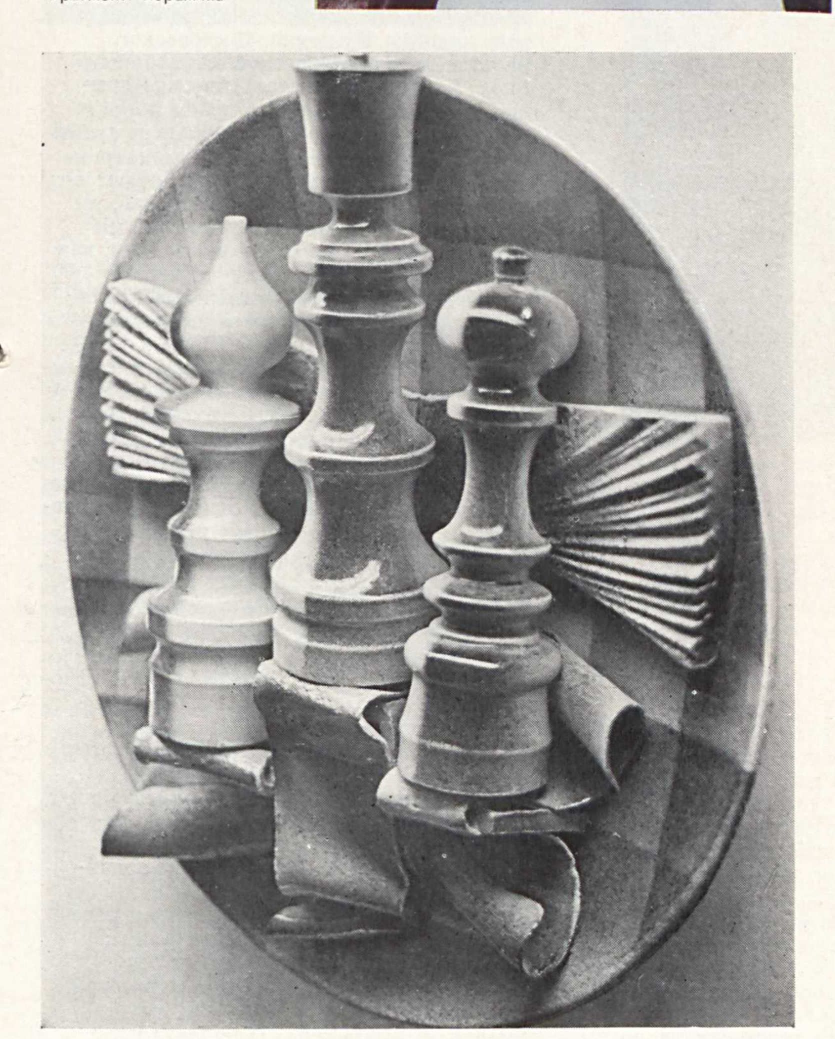
Декоративное панно «Окно»
Керамика

Декоративные блюда с городскими мотивами
Керамика

Декоративная композиция «Шахматы»
Фрагмент. Керамика



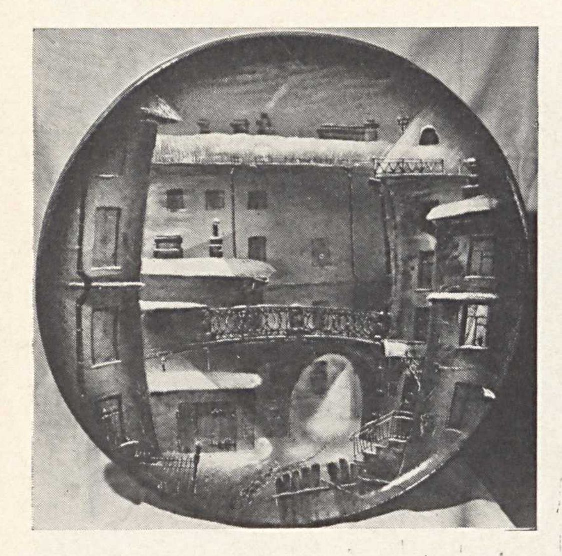










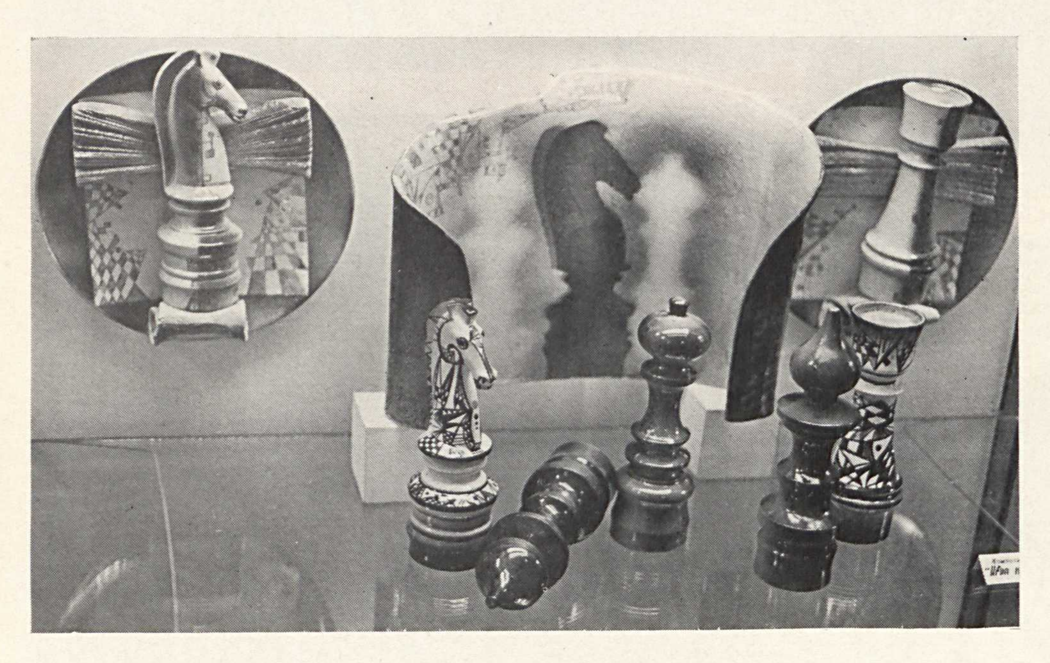


Декоративное блюдо
с городским мотивом
Керамика

В хоре художников-керамистов голос Юрия Новикова звучит негромко. Его вещи на выставках не бросаются в глаза экстраординарностью решения, но привлекают внимание традиционностью в том высоком и лучшем смысле слова, что означает «осваивать, продолжать, следовать открытому ранее», привнося в традицию достижения и мастерство, дух и ощущения своего времени.

Представитель ленинградского направления керамики (он окончил училище им. Мухиной), для которого технологические, пластические и живописные изыски безусловны, Новиков отходит от чистого эксперимента в форме. «Поиски формы,— по его мысли,— замечательная школа, которая дает независимость, раскованность в отношениях с материалом. Это школа, которую должны пройти все керамисты и переболеть ею, как детской болезнью, но... не останавливаться на этом. Наверное, во всем самое главное — через традицию, через достижения коллег найти путь к себе...»

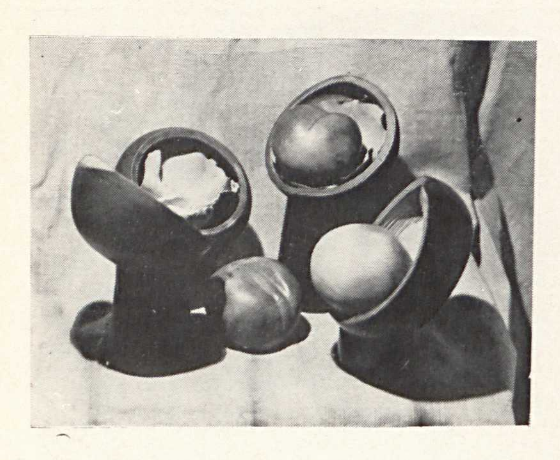
Сегодня мало кто занимается тяжелым и трудоемким искусством — росписью на легкоплавкой эмали. Чтобы достичь в этой технике художественности, нужно обладать одаренностью и совершенным мастерством. Огрехи здесь видны сразу и неисправимы. Виртуозное владение техникой позволяет Новикову писать с ходу кистью, которая в его руках профессионально уверенна и свободна, пользоваться в задувках аэрографом. Знание технологии силикатов, тонкости разных техник, собственноручно сложенная печь дают ощущение независимости от технологии, возможности добиваться активного звучания цвета, делать много проб в поисках совершенной гармонии. «Прежде чем приступить к работе, я долго думаю; пока не увижу предмет в мельчайших деталях и оттенках, работу не начинаю. Потому не жду непредсказуемых и непредвиденных результатов. Абсолютно все технологические эффекты программирую». Эта независимость и рождает предметы, активно живущие и требующие от человека, общающегося с ними, взаимодействия и художественного сопереживания. Они создают цветовые и пластические акценты, организуют среду, в которой обитают. Ю. Новиков максимально использует специфику керамики как в разработке пластических качеств изделий, так и в художественной выразительности цвета. Его работы — это многофигурные составные композиции, декоративные блюда, овалы, изогнутые поверхности, интерпретирующие форму со вписанными в нее живописно-изобразительными композициями. Во всех вещах он как бы исследует законы взаимодействия формы и росписи, используя не только традиции гончарства, майолики, фаянса и фарфора, но и искусство изразцов. Работая в реставрации, изучив детально более тысячи изразцов разных стран и школ, он освоил и художественную систему русской народной керамики, хотя проникнуть в секреты декоративной тайнописи старых мастеров еще не удается, и это та профессиональная проблема, которой художник занят сегодня. Созданные им изразцы — самостоятельные станковые композиции.



Декоративная композиция
«Шахматы»
Керамика

Пробует себя художник и в создании многосоставных композиций, где каждая фигура «играет», живет независимо и самостоятельно. Например, шахматная композиция, хоть и воспринимается лаконично и обобщенно, решена очень детально. Каждая часть ритмически согласована с другой, что достигается повторением линий и пластических ритмов, учетом масштабных соотношений и выверенностью, сообщающими композиции уравновешенность и выразительность. Но самое большое место сегодня в творчестве Новикова занимают декоративные блюда, которым возвращено традиционное качество гармонии пластики и эстетического изображения. Большинство их имеют пейзажно-изобразительный характер. Мир художника — настроения старого города его детства. В основном это архитектура Ленинграда, воспринятая сквозь призму, ореол художественно-литературного видения Пушкина, Достоевского, Блока с их романтической метафоричностью. Иногда это ностальгические зимние и осенние пейзажи с небом в тяжелых тучах, где серо-темные дома и дворы-колодцы только подчеркивают монохромность колорита, который не разбивают ни появляющаяся зеленая окраска стен, ни белый снег на крышах и деревьях, ни ветер на канале, ни белая вьюга. Его, как всякого поэта, привлекают не просто строения, а их жизнь, стихийные проявления природы, кажущиеся ему возвышенными и прекрасными. Тонко и умело художник выстраивает пространство, компонует цвет, работает с любой формой. Единству решения способствует профессиональное владение искусством композиции, когда каждый план легко и свободно читается. Любая деталь в пейзажах ритмически согласована, один цвет сплавляется с другими и создает переходы светлых оттенков к напряженно темным. Усиливает цветовое решение введение штрихов, мазков, крапинок. Все неяркое, но рефлексы серо- и сине-фиолетового цвета играют на них, создают акценты, объединяющие цветовую гамму старого Ленинграда...

Декоративная композиция
Керамика



Помимо узнаваемости любимых мест его интересует динамика определенного эмоционального состояния природы. Иногда «основным моментом впечатления» для него становится небо, которое то заволакивается рыхлыми бело-серыми облаками, то вдруг распахивается, очищается и проглядывает нежная синь. Он дорожит увиденными неуловимыми переходами состояний природы, деталями наблюдений и запечатлевает их без ущерба для целого. Даже при некоторой детализации пейзажа его вещи дышат поэзией и гармонией, заключенными в природе. Иногда художник идет по пути повышенной декоративности, используя сложные цветовые соотношения. Но в каждой вещи он старается достичь взаимосогласия формы и декора как художественного качества.

Сегодня Ю. Новикова волнуют постижение традиционной декоративной пластики, богатство живописи, образное раскрытие красоты мира и возможность сказать о ней языком своего материала. Отрадно, что он не эксплуатирует найденные приемы, что его не останавливают пластические формы, что он ищет закономерности изменения живописи от пластики, что его волнует выразительность красивого и звонкого цвета. В этом залог его роста, движения и открытий.

«Брега Тавриды» в гобеленах Л. и С. Джусов

Алиса Олейник



Однажды про гобелен Степана и Людмилы Джусов сказали с осуждением, что это вовсе не гобелен, а монументальная роспись, выполненная в ткачестве. Со временем этот упрек стал определением почерка художников.

Джусы, действительно, по образованию не текстильщики, а монументалисты. Окончили они отделение монументально-декоративной живописи Харьковского художественно-промышленного института.

Работают супруги вместе со студенческих лет, делали и сграффито, и росписи, и витражи, и мозаики; оба активно занимаются живописью, но наиболее успешно и своеобразно их дарование проявилось в гобеленах. Гобелены принесли им известность и признание.

Художники живут в Ялте, и естественно, современная жизнь и природа Крыма стали основной темой их творчества, а здравницы Черноморья — местом бытования их гобеленов.

Уже более пятидесяти работ создано Джусами. Занялись они ткачеством в начале 70-х годов, когда советский гобелен оказался в авангарде отечественного декоративного искусства. Атмосфера поиска царила среди текстильщиков — поиска новых форм, фактур, материалов, пространственных решений. И в разгар этих брожений Джусы выставили тематический гобелен «Крым социалистический». Спокойная уравновешенная композиция, плоскостная трактовка фигур, лаконичная, но насыщенная цветовая гамма. Шли годы, текстиль переживал одно за другим все новые увлечения, а Джусы выставляли гобелены «Рыцари революции», «Под мирным небом», «Родина моя», «Песня урожая», «Музыка революции», «Навеки вместе» — масштабные вещи, сделанные в том же ключе: общественная тематика, классическая техника, художественный язык монументальной живописи. Лаконизм монументального языка парадоксальным образом сочетался в них, казалось бы, с противоположным качеством — мягким добродушием украинского народного искусства. Эти гобелены объединяет внутреннее родство с украинским полтавским «килимом». В них тот же колорит — теплые цвета с преобладанием глухих вишневых, гамма без звучных контрастов, но много природных сочетаний цветов, та же текстура, те же натуральные материалы — лен и шерсть, композиция — завершенная, центричная, подобно «букету» в полтавском ковре.

Предмет изображения тоже окрашен каким-то особым народным мироощущением — это, как правило, сильный человек, человек труда и всегда рядом с ним — плоды его труда. Труд как критерий ценности человека очевиден даже там, где человек не присутствует. Архитектурные пейзажи в гобеленах Джусов — колоннады Херсонеса, дворцы Черноморского побережья, виноградники на террасах крымских гор — все это чудесным образом обжитая трудом и творчеством земля. Крестьянская простота и правда ощущаются за этим умением понимать и ценить работу людей, живших во все времена. Даже осмысляя тему космоса, художники осваивают его как новую землю, которую нужно обработать.

Серия из восьми гобеленов «Москва — Париж» — одна из последних работ художников, и она, пожалуй, наиболее полно отражает эту систему ценностей, отсчет которых идет от труда человека-землеустроителя. Космос обретает сходство с древом жизни, которое обрабатывают с помощью особых орудий труда — ракет и спутников, океан — перспективный промысел, там ловят рыбу, качают нефть; кругом происходит полезный и одухотворенный труд. И все это очень красиво по цвету — в приподнятой, гармоничной гамме, с цветением золота и бликами серебра.

Красота цветовых разработок сама по себе так выразительна, что становится содержательным моментом произведения. Так, например, в гобелене «Славься Отечество» использовано 16 оттенков одного цвета при 80-ти цветах. Чтобы достигнуть такой палитры, текстильщик должен проделать огромную подготовительную работу, вынужден значительно усложнить весь процесс производства. Ткачество практически оборачивается ювелирной техникой. Гигантские, переливающиеся цветом гобелены Джусов не только сюжетно воплощают гимн труду, но материально его овеществляют. Общая нарядность, живописность решения определяют впечатление от их работ.

Нельзя не заметить некоторой иллюстративности в их сюжетных композициях, схематизма рисунка, установки на «узнаваемое». Но сама бесхитростность компоновки сюжетных мотивов может рассматриваться как желание художников, работающих на общественный интерьер, быть понятыми всеми. Так они стараются осуществить контакт монументалиста со зрителем, а это, как известно, сегодня далеко не всегда решается результативно. Можно с уверенностью отметить профессиональное умение художников учитывать конкретную ситуацию — архитектуру, функцию, стилистику интерьера, его освещенность, масштаб. Гобелены Джусов оказываются, как правило, самым важным и необходимым элементом интерьера — будь это шпалеры в кают-компании стилизованного старого деревянного парусника «Эсканьолы» или современный круглый танцевальный зал, официальное парадное помещение или ресторан.

Большинство работ Джусов выполняется по точному адресу — дом отдыха, круизный теплоход, ресторан; это места, где гобелен попадает в поле зрения многих людей, разных по степени восприятия и объединенных, пожалуй, только одним — настроением отпуска. Художники очень точно умеют найти тональность своих работ, которым предстоит жить в такой конкретной ситуации. Джусы как-то особенно по-доброму умеют понять эту атмосферу отдыха. Они не превращают ее в игру, в театр, в некую особую жизнь, не похожую на всю остальную, противопоставленную ей. Их задача не в том, чтобы оторвать человека вовсе от будней, а как бы, наоборот, показать эти самые будни в зеркале искусства — отсюда композиции на тему одухотворенного труда, отсюда и желание быть не только понятым, но и принятым своим зрителем.

Быть может, в этом диалоге художники не всегда пользуются всеми богатствами языка искусства, но это не мешает содержательности самого общения.

Земля, на которой живет художник, обычно так или иначе отпечатывается в его творчестве. В данном случае эта тема приобретает особое значение, поскольку речь идет о таком уголке, каждое посещение которого, по словам Паустовского, вызывает «ощущение счастья, жизненной полноты, настраивает все наше существо на необыкновенно простое и плодотворное лирическое звучание». Если представить себе маршрут по Крыму по гобеленам Джусов, то получилось бы весьма солидное путешествие. Это целая серия гобеленов — «Таврида», «Розы Крыма», «Херсонес», «Крымская осень», «Ялта», «Гурзуф», «Мисхор», «Ботанический сад», «Симеиз», «Алупка», восемь гобеленов на тему «Крымская земля» и, наконец, триптих, названный строкой А. С. Пушкина «Прекрасны вы, брега Тавриды».

В этих работах — поэзия ветра, летящих парусов, бликов моря, светонасыщенности воздуха, плодоносной земли.

В «крымских» гобеленах Джусов есть своя особая мера всеобщего и интимного, станкового и монументального. Соотнесенность произведений со средой курорта, атмосферой отдыха, с красотой Крыма — все рождало потребность в интонациях личностных, камерных, но при этом в слоге возвышенном и поэтичном. В то же время пафос общезначимых идей, гражданственных звучаний диктовали торжественность композиции. Как решают такую сложную задачу художники? Фактура текстиля сообщает всем произведениям Джусов теплоту, интимность, мягкость, несет станковые начала. Построение композиции в духе монументального искусства придает им высокий стиль. Знаменательно, что поиски современными художниками синтеза гобеленов с новой средой вернули их к идеям классического гобелена, соединяющим в себе черты и станкового, и декоративного, и монументального искусства.







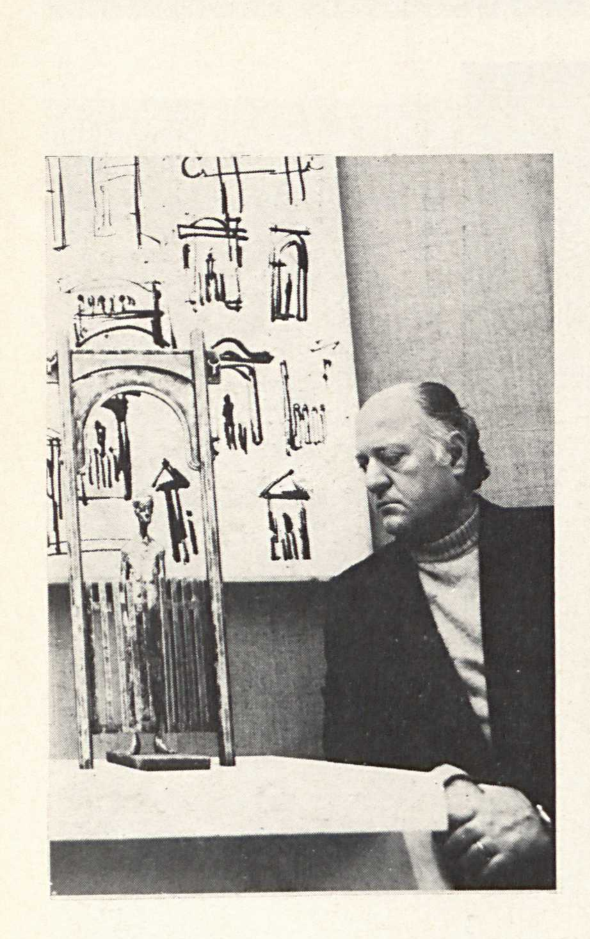
Гобелен из серии «Москва — Париж» Шерсть, гладкое ткачество

Гобелены в интерьере ресторана «Крым» Фрагменты гобеленов Шерсть, гладкое ткачество

Энергия монументальных образов Вахганга Давитая

Марина Левина

В. Давитая
«Столп жизни»
в селе Удабно.
Общий вид
и фрагмент



Представлять Давитая, по всей вероятности, не надо. Сегодня он занимает прочное место в ряду архитекторов-монументалистов. Мемориалы защитникам Кавказа, героям-морякам в Поти, «Победа» в Гори, «Храм памяти» в селе Мухрани, «Слава труду» в Кутаиси и некоторые другие не раз публиковались в печати. Сам Вахтанг Владимирович также неоднократно выступал на страницах газет и журналов, каждый раз обнаруживая неординарность мышления, ставя остроактуальные, подчас трудноразрешимые вопросы архитектурно-художественного творчества.

Давитая обладает далеко не частым для художника свойством — ему необходимо словесно выразить идею сооружения, которое он проектирует, определить ее в первую очередь для себя и потом — для других. «Если этого нельзя сделать,— утверждает он,— значит, никакой идеи просто нет». Такая особенность мышления Давитая несколько облегчает задачу попытаться рассказать о том, что он считает наиболее существенным для работы архитектора. В то же время другая его особенность — рассматривать эту работу в единстве архитектурно-художественных задач — позволяет лучше пред-

ставить и своеобразие творческого метода Давитая-монументалиста.

*

«Не может существовать отдельно проблема здания. Она является частью общей градостроительной проблемы. Архитектурное сооружение может быть спроектировано только для данного места, поставленное в другое место, оно попросту бессмысленно».

Понятие «места» у Давитая включает множество смыслов. «Место», как координатная точка в пространстве, найденное с точностью до метра, стало залогом успеха в решении широко известного монумента Победы в Гори, за который авторы — скульптор Э. Амашукели и архитектор В. Давитая были удостоены Государственной премии в 1982 году.
В проекте Центра искусств для приморского поселка Гульрипши такой точкой, композиционной и смысловой одновременно, становится старая церковная базилика с примыкающей к ней остроконечной башней. С другой стороны башни архитекторы помещают отдельные, не связанные между собой объемы (холл, библиотека, служебные помещения), уравновешивающие длинное тело базилики и отвечающие ее островерхому покрытию высокими четырехскатными крышами.
В проекте здания творческой мастерской скульптора с выставочным залом в Тбилиси конкретное местоположение, особенности ландшафта предопределили конфигурацию и пластику всего здания: два скульптурно вылепленных объема (в плане — как две ладони), соединенных холлом-вестибюлем и разъединенных внутренним двором, ведущим к выставочному залу под открытым небом. Участок, где строится мастерская, расположен у подножия горы Мтацминда, над ним проходит Тбилисский фуникулер. Это заставило с особым вниманием отнестись к пластике и объему сооружения, к решению всех его поверхностей, включая пятый фасад *.

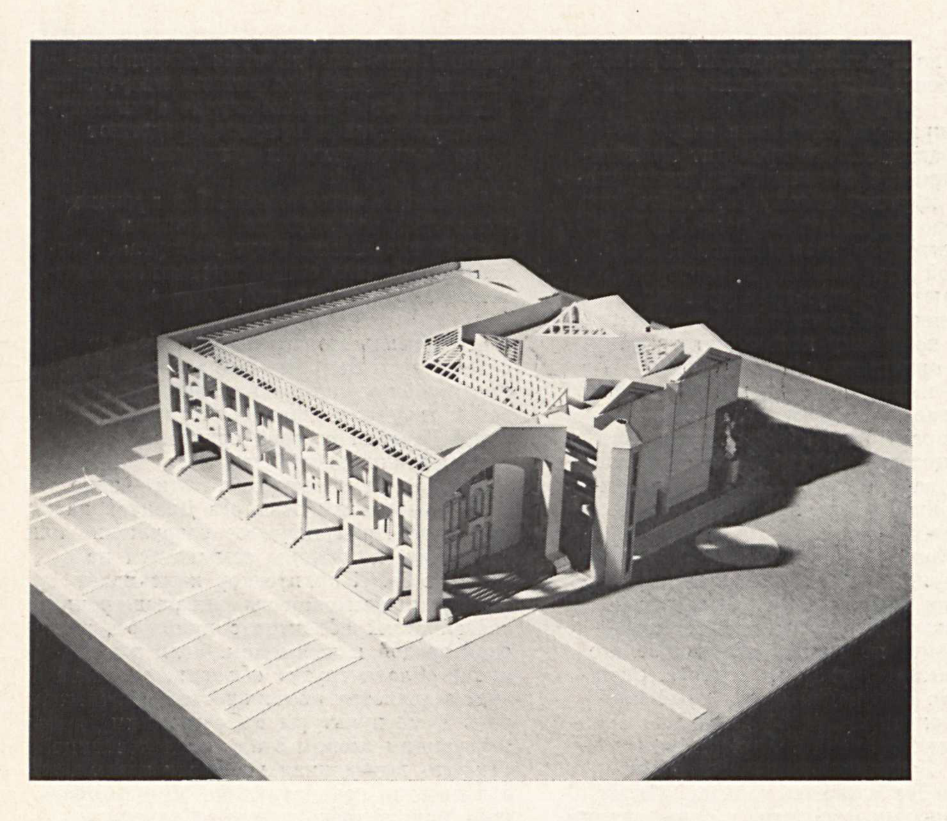
«Ни одна национальная архитектура не сможет внести свой вклад в большую общечеловеческую культуру, если мы более целеустремленно и смело, направленнее и глубже не вникнем в основы и происхождение своего образа быта, особенностей климата и душевного строя».

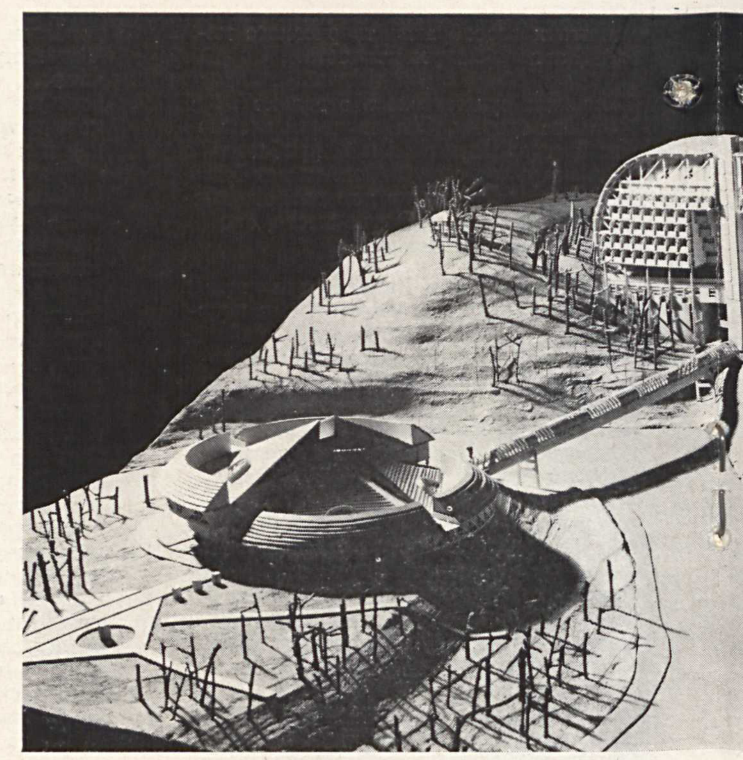
Иллюстрацией к этому высказыванию могут служить три работы Давитая — осуществленный мемориал в честь строительства водохранилища в Алгети, так называемая «Алгетская базилика»; проект планировки и застройки села Бисо в Горной Хевсуретии (совместно с Ш. Бостанашвили, М. Гугунава) и проект пекарни национальных сортов хлеба в Тбилиси (совместно с Ш. Бостанашвили). Три работы предлагают широкий веер решения проблемы национального. В то же время этот «веер» надежно скреплен у основания серьезностью и глубиной проникновения Давитая в эту тему.
Древнейшая ремесленная традиция стала лейтмотивом проекта пекарни в Тбилиси и смысловым содержанием этого небольшого комплекса. Стеклянная стена производственного цеха не только открывает тайну рождения хлеба, но превращает процесс его выпечки в почти ритуальное зрелище, особенно выразительное в оправе современной по форме архитектуры. В свою очередь сама она остро контрастирует с группой торгово-демонстрационных залов и помещений, выполненных в формах, близких к традиционной колхидской архитектуре. Усиленная этим двойным контрастом, традиция обретает в этом проекте более выразительное звучание.
Этот же принцип сочетания современного и традиционного проводит архитектор и в проекте селения Бисо, прилепившегося к крутому склону горы. Поселок естественно вырастает из рельефа. Террасно «устроены» весь поселок и каждый жилой дом, помещения которого располагаются в двух-трех уровнях. Современность облика домов не уничтожает, но по-новому использует традиционные принципы его членения: «шина» — помещение для хозяйственных нужд, «сене» — комнаты для приготовления и хранения молочных продуктов и т. д. Еще один срез отношения к национальной традиции — «Алгетская базилика». Маленькие базилики, расположенные в горах,— столь же характерная черта грузинского пейзажа, как хачкары для Армении или придорожные кресты для России. Использовав эту привычность, Давитая не воспроизводит строение целиком, но только обозначает его форму, намечает рисунок силуэта. Сложно и точно выстраивает он самый процесс восприятия, каждое движение в котором полно значений. Первый взгляд — издалека. Базилика появляется из-за камней, почти сливаясь с ними, обнаруживая природное сродство с окружающим пейзажем. По мере приближения — сильнее выступает скульптурное начало формы, для которой вершина горы становится естественным пьедесталом. Пластические композиции из металла в проемах базилики как бы концентрируют рукотворное начало памятника. В центре базилики на ступенчатом постаменте — двуликая голова быка с рогами, обвитыми виноградной лозой,— символ плодородия. Слева, в узком проеме четким контражуром вырисовывается на фоне неба скульптурная композиция «Древо жизни». Справа, точно фиксированная проемом архитектуры, открывается «картина» захватывающего по красоте горного пейзажа. Последовательность, «кадрирование» и «монтаж» восприятия могут быть и иными, но в любом случае архитектура, скульптура и природа предстают здесь в нераздельном единстве.

«Множество человеческих бед происходит оттого, что люди все больше и больше отдаляются друг от друга. Архитектура обязана способствовать их сближению, объединять их».

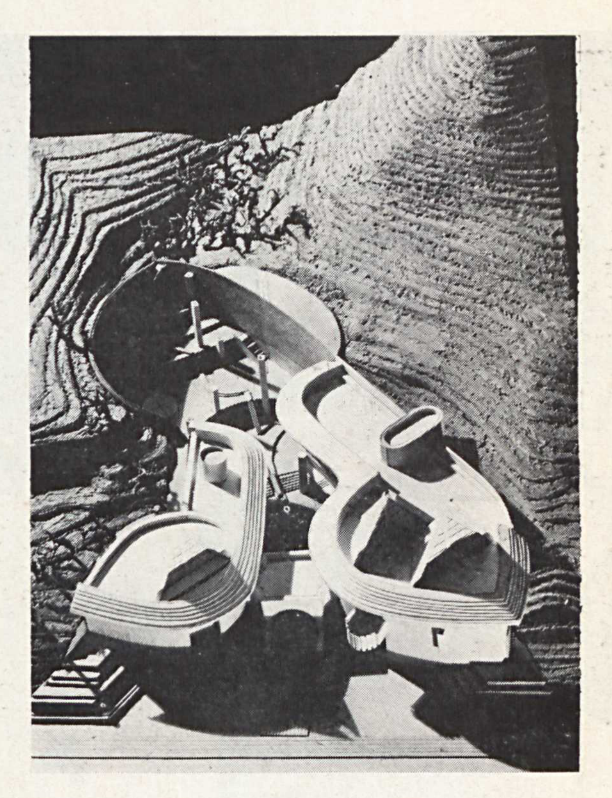
Как сблизить людей между собой средствами архитектуры — одна из важнейших проблем, которую ставит перед собой творческий коллектив, возглавляемый Давитая в своей архитектурной и монументальной практике.
Проект Дома культуры в Поти — одно из размышлений Вахтанга Давитая на эту тему. Архитектурное сооружение или памятник не должны замыкаться на самих себе. И архитектор изыскивает все новые возможности для расширения связей своих объектов с природой, городской средой и человеком. Если в мемориале «Слава труду» объединяющим началом является пространство памятника, то в Доме культуры в Поти таким связующим звеном становится лестница, открыто выведенная на фасад здания, а в проекте реконструкции Международного молодежного лагеря «Солнечная долина» в Бакуриани — «коридор-улица» или «мост-улица» в проекте санаторного корпуса в Нокалакеви. Двор, лестница, улица, коридор, мост...— все эти архитектурные понятия осмысливаются архитектором не только функционально («Думаю, настало время, чтобы слово «функция» вообще было изъято из архитектурного словаря, так как слово «архитектура» само собой подразумевает функцию, как профессия врача подразумевает знание латыни») и эстетически, но и символически. Такая трактовка придает каждому проектируемому им объекту дополнительную значимость, в конечном итоге работающую на создание

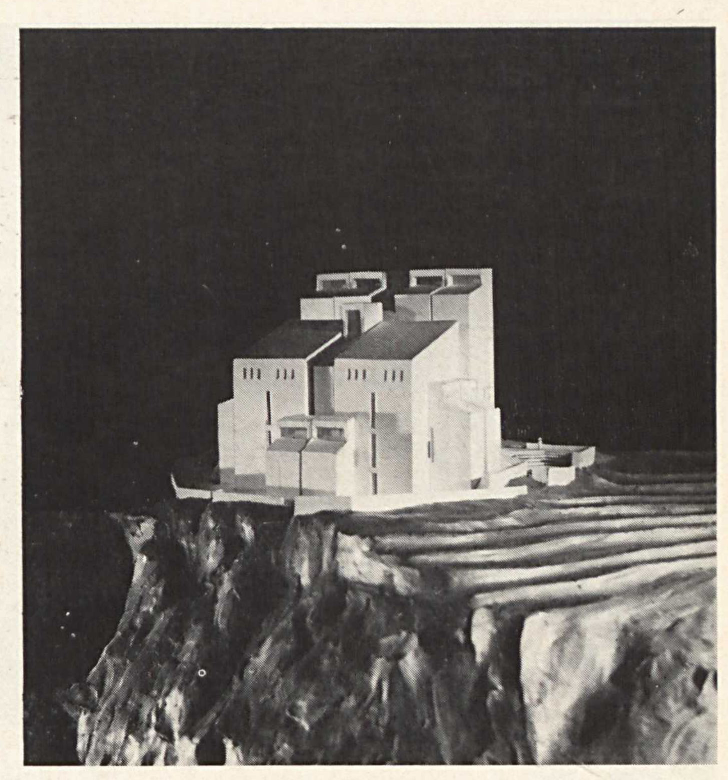
** Кстати сказать, проблемой пятого фасада Тбилиси Давитая «болен» очень давно. Еще в 1962 году он опубликовал статью, посвященную этому животрепещущему для расположенной на сложном рельефе столице Грузии вопросу. Давитая предлагал окрасить крыши города по районам — красным, белым, зеленым и т. д. и создать таким образом организованную цветовую картину вида города сверху.*

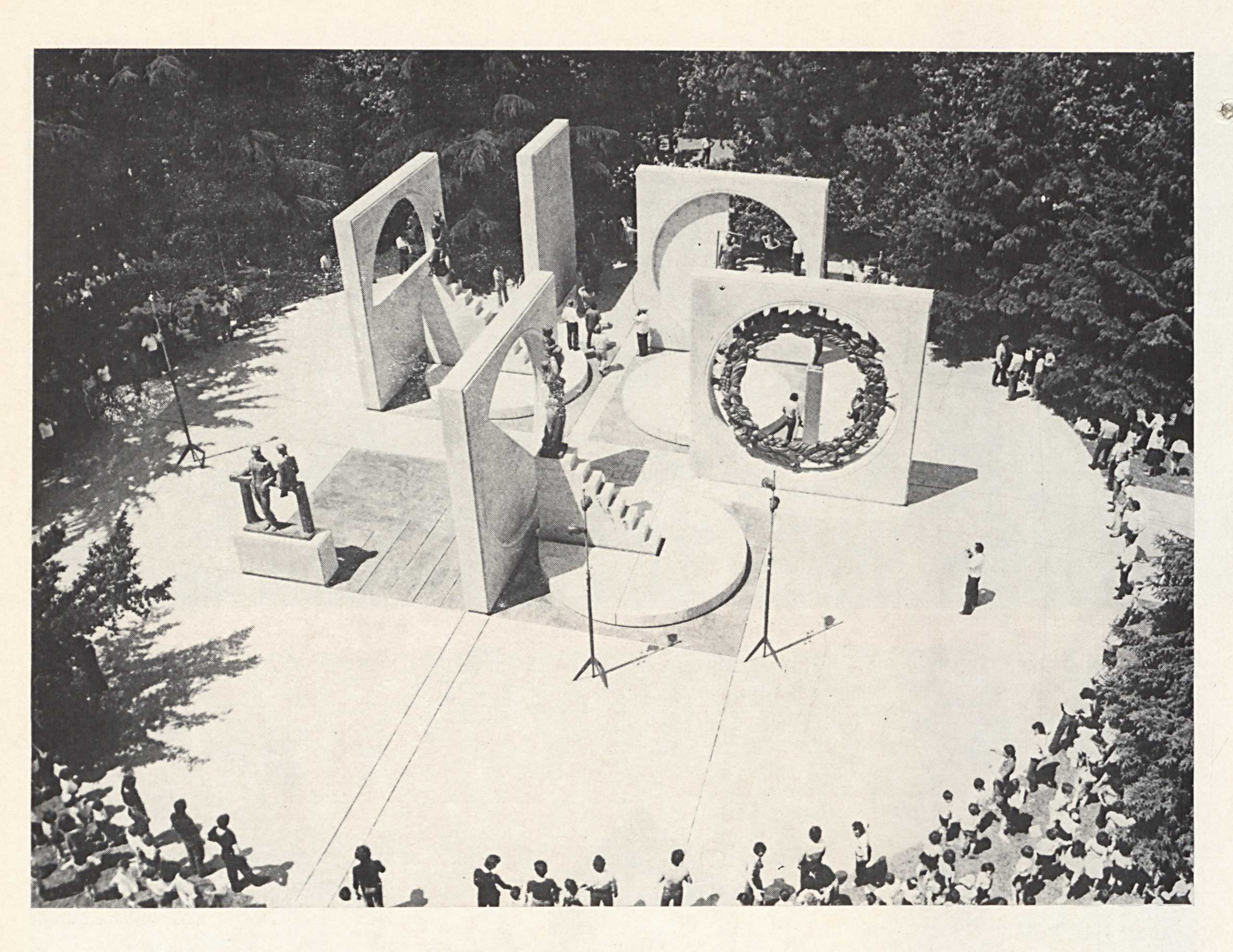












полноценного архитектурно-художественного образа.

«Самой великой, вечной функцией зодчества всегда был и остается образ, выразительность, эмоциональность, неповторимость. Каждый «необразный» дом — утраченная возможность дать людям радость».

По-разному складывается образ в каждой новой работе. В одном случае основная образная нагрузка падает на пространственную организацию (как в мемориале «Слава труду» или «Алгетская базилика»), в другом — на архитектурную форму (как в мемориале «Куб памяти» в Цкахая или «Храме памяти» в селе Мухрани). Архитектор намеренно пользуется здесь неизобразительными средствами, предоставляя скульптуре конкретизацию образа, зримое его узнавание. Такой подход естествен для архитектора, но Давитая не чуждо стремление и к собственно пластической выразительности архитектурного образа, но не произвольной, а органично вытекающей из условий задания. Так, в проекте Государственного музея Абхазской АССР в Сухуми здание своими очертаниями напоминает корабль. Пространственно сложная, вписанная в два треугольника форма здания оказывается в то же время функционально абсолютно оправданной. Правильная треугольная призма, ступенчато разрезанная на две части, рассчитана на разнофункциональное их использование. Первый объем — это собственно экспозиция, второй — помещения, связанные с научными функциями музея, хранилище, дирекция. Вертикальная «коммуникационная шахта» соединяет всю многоярусную структуру здания, закрепляя образные ассоциации: корабль — море,— в свою очередь рождающие чувство гордости, какое всегда возникает при виде большого корабля, плывущего по волнам. Но не слишком ли литературен этот образ и самая трактовка архитектуры? Не есть ли это свойство только пластических искусств, изобразительных по своей природе?

«По моему мнению, в архитектуре XXI века будет больше литературы. Думаю, что люди смогут «читать» здание, город, как книгу. Сегодня же нечего читать. В современном городе, в отдельных зданиях есть слова, фразы, но нет полноценного сюжета».

Эти слова принадлежат не Давитая, а Кишо Курокава. Однако их без натяжки можно отнести и к Давитая. Взгляды обоих мастеров на эту проблему совпадают. Давитая не боится обвинений в «литературщине». Литература для него — один из элементов синтеза архитектуры с другими искусствами. Слово, по его мнению, не менее важный материал, чем пространство.

Широко известный мемориал «Слава труду» в Кутаиси или мемориалы в честь Григория Кокая в селе Чаладиди и в Поти — что было в них сначала: слово или образ? И можно ли здесь разделить эти понятия?

«Зодчий, подобно актеру, должен уметь перевоплощаться, в зависимости от конкретных художественных и градостроительных требований... Архитектор не должен стараться иметь во что бы то ни стало «свой стиль». Его профессионализм — в точном выполнении заказа».

Возможно, в этой фразе и заключается квинтэссенция того, что принято называть творческой концепцией. Обостренное ощущение места — город ли это, село или природный ландшафт. Понимание традиции как чего-то кровного, органически присущего, вырастающего из самого себя. Символико-семантический подтекст сооружений. Именно эти черты составляют содержание того, что характеризует Давитая — и как архитектора-монументалиста, и как просто архитектора.

В. Давитая,
Ш. Бостанашвили
Мемориал «Слава труду»
в Кутаиси

На стр. 24
В. Давитая,
Т. Кладиашвили
Шахматный клуб
в Цхалтубо
Проект

Санаторный комплекс
в с. Нокалакеви
Проект

В. Давитая,
Ш. Бостанашвили,
Г. Гегелия — архитекторы
В. Меликишвили — скульптор
«Куб памяти»
в Цкахая

На стр. 25
В. Давитая
Мастерская скульптора
в Тбилиси
Проект

В. Давитая, Г. Гегелия,
М. Гугунава,
Н. Джаншпашвили
Историко-этнографический музей
в Местия
Конкурсный проект

В. Давитая — архитектор
Г. Джапаридзе — скульптор
«Алгетская базилика»
в селении Бисо

Его называли «генератором идей».

Памяти Вячеслава Стримайтиса

Ирина Чижова

Выставка Вячеслава Францевича Стримайтиса (1929—1983) открылась в ЛОСХ после его смерти, и все сразу увидели, что художник погиб в расцвете творческих поисков, устремленных в будущее. Технические, театральные и киноплакаты сопровождались множеством вариантов-эскизов, показывающих настойчивое стремление автора к созданию образа. Он искал остроту композиции, лаконизм формы, четкость цвета — все качества выразительности, необходимые для рекламного плаката. При динамизме пластической формы, точности графического рисунка он никогда не терял колористического чувства. В этом ему помогала живопись, которой он занимался всегда.

Плакаты «Каждому грузу свой строп» и «Непосильный груз грозит здоровью» напомнили многим о Первой выставке декоративно-оформительского искусства в 1971 году в Ленинграде, которая имела большой зрительский успех. Тогда работы Стримайтиса отмечались в печати и репродуцировались на страницах «ДИ СССР» как лучшие.

К профессии художника-оформителя Стримайтис пришел не сразу. В 1961 году он закончил с отличием Московский полиграфический институт по специальности художника печатной продукции. Институт дал ему кроме профессиональных навыков большую графическую культуру школы, во главе которой стоял замечательный художник А. Д. Гончаров.

В 1960-х годах рекламный плакат и промышленная графика только начинали свою новую фазу развития, и Стримайтис органично влился в число ленинградских художников-энтузиастов, ищущих образного начала, созвучного современности в новом понимании задач оформительского искусства.





В. Стримайтис
Киноплакат
Плакаты по технике безопасности





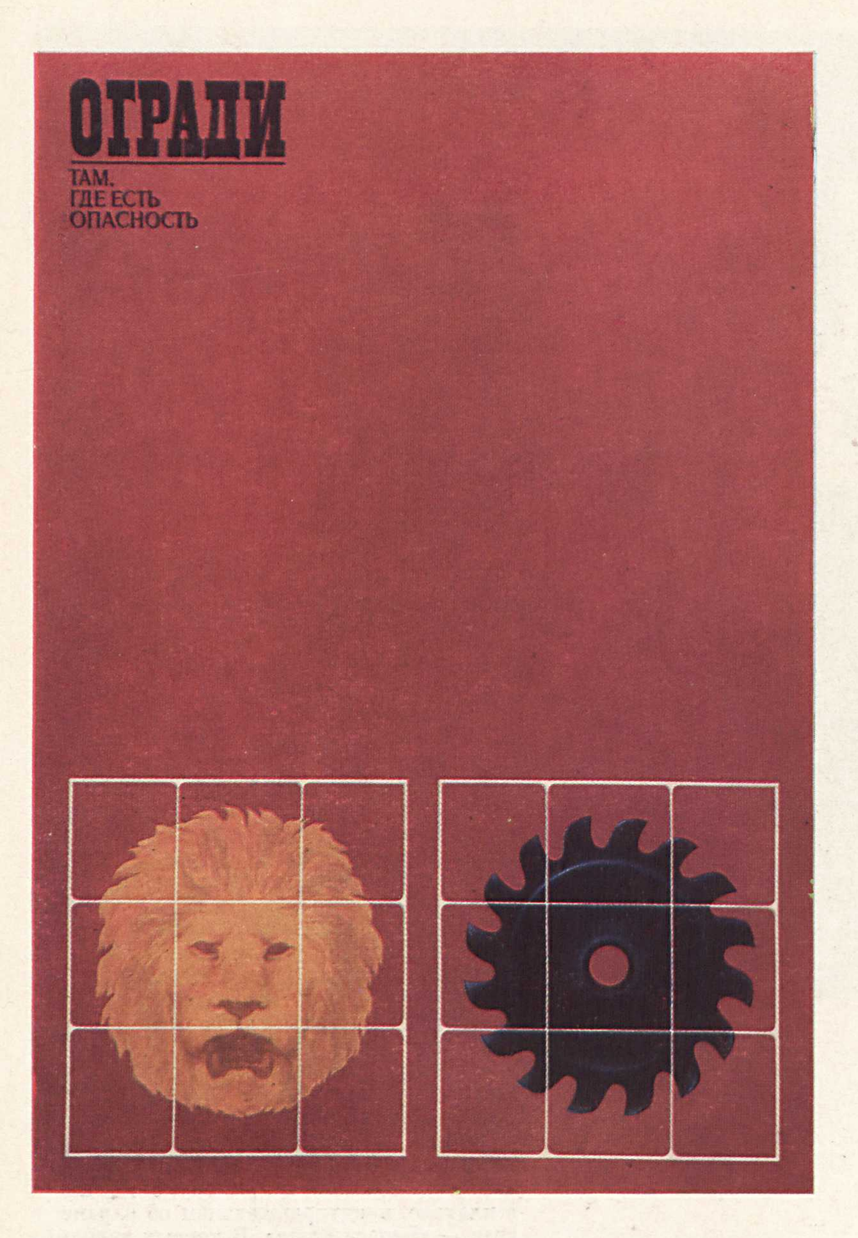
Многие годы упорного труда доказали творческие возможности Стримайтиса, которого товарищи называли «генератором идей». Он считал, что каждый плакат должен будоражить мысли и чувства зрителей. Возьмем, к примеру, его поиск в плакате, предупреждающем об охране глаз, — «Береги глаза». В первых вариантах основное место занимают человеческие глаза. В окончательном варианте все пространство захватывает тьма и лишь в узкой белой полоске внизу виднеются глаза, которые каждую секунду может поглотить неумолимо надвигающаяся темнота. Выразительность доведена до трагического предела.

В любом деле, которое начинал художник, была надежность — профессиональная и человеческая. И за это его любили товарищи, коллеги, ценя его необычайную скромность, доброту и стремление помочь в работе.

Эти качества особенно ярко проявились, когда Стримайтис с 1970-х годов стал работать с разными коллективами художников над проектами экспозиций музеев и выставок. Именно в эти годы с особенной остротой возникла проблема современного архитектурно-художественного решения, музейных экспозиций, отличающихся своей образной сутью, а не только характером экспонатов. Решение этих задач требовало от художника тех качеств, которые уже наметились в творчестве Стримайтиса,— богатства образного мышления, ясной логики поиска и его воплощения, понимания графических и живописных начал в их взаимодействии.

В Ленинграде в то время сформировался большой коллектив художников, посвятивших себя созданию новых экспозиций музеев и выставок, — Ф. Беренштам, В. Бодров, И. Билибин, Т. Воронихина, Я. Грачев, В. Коротков, Л. Ляк, Л. Маца, И. Оминин, В. Ривин, А. Скрягин. Каждый со своей индивидуальностью, со своим строем декоративно-образных решений. По большей части, к созданию архитектурных экспозиций они пришли, уже имея опыт работы во многих областях декоративно-прикладного искусства: плаката, промграфики, театральных декораций и т. д.

Архитектурные ансамбли Ленинграда славятся на весь мир, поэтому каждая новая экспозиция должна находиться на таком уровне раскрытия содержания и





формы подачи материала, чтобы иметь право называться ленинградской. Революционные традиции неотъемлемы от его истории. В пропаганде идей ленинизма, в воспитании трудящихся на примере жизни вождя революции важную роль играет экспозиция Музея В. И. Ленина, которую в течение многих лет (с 1969 по 1981) создавали художники — Л. Маца, В. Кирюхин и В. Стримайтис. Их работа дает возможность говорить о новом отношении художника к материалу, о понимании большого идейного и человеческого содержания, связанного с темой.
Жизнь Владимира Ильича, его семьи и соратников исключает внешние эффекты, помпезность, парадность. И это прежде всего учитывалось художниками — создателями экспозиции залов, посвященных детству, юности и революционной деятельности Ленина в Петербурге в 1893—1897 годах, первой ссылке в Сибирь в село Шушенское (1897—1900 гг.).
С первого же зала чувствуется бережное, внимательное отношение к материалу, его тщательный отбор. Каждая деталь выделена согласно тому, какую роль она играет в содержании данного зала, в освещении того или иного периода жизни Владимира Ильича и его соратников. Большое значение придается цвету. Красный всегда выделяет самое существенное, дается как акцент в экспозиции. Материал, который авторы экспозиции считали главным, они умели выделить и сосредоточить на нем внимание зрителей. Так, при выходе из третьего зала нельзя не заметить необычное экспонирование фотографии, изображающей тюремную камеру № 193 — первое место заключения Ленина. Небольшое углубление в стене, особым способом освещенная фотография создают иллюзорное представление о застенке. При такой подаче появляется ощущение темноты, сырости и холода. Авторы экспозиции соединяли показ познавательный с эмоциональным.
В одном из залов обращает на себя внимание вид села Шушенского из окна, который сделан в виде фотографии на стекле, изображающей зимний пейзаж. Все усиливает достоверность обстановки — у окна конторка и лампа. Здесь Владимир Ильич работал, здесь же лежат фотокопии многочисленных рукописей и портрет молодой Надежды Константиновны Крупской, которую ждал в ту пору Ленин. Очень точно передана в каждом случае атмосфера времени и событий в соединении с подлинностью экспонатов. Внешним эффектам нет места там, где показана правда суровой жизни революционера, наполненная напряженной работой и пафосом борьбы. Умение создать определенное настроение и акцентировать внимание на главном в экспозиции помогает работе экскурсовода.
С 1975 года и до последних дней жизни Стримайтис работал в музейно-выставочном совете ЛОСХ. В Центральном выставочном зале Ленинграда под его руководством были созданы наиболее значительные экспозиции последних лет: выставка, посвященная 110-летию со дня рождения В. И. Ленина, «Петербург-Петроград-Ленинград в изобразительном искусстве», «Наш современник», «Мы строим коммунизм», «КПСС в борьбе за мир» и другие.
«С ним было легко работать, он был талантливым, честным, порядочным, бескорыстным», — вспоминают товарищи. Художники-оформители считают, что именно Стримайтис создал школу ленинградских плакатистов в области технической пропаганды. Щедро отдавая людям свое мастерство, он закладывал ростки будущего. Он учил, особенно молодежь, что в поиске оптимального решения можно сделать сотни вариантов, и доказывал это своей практикой. Теперь на выставке всем открылся этот художественно-практический процесс исканий во всей его сложности.
В последние годы жизни Стримайтис много и серьезно занимался живописью. На выставке его живопись стала для многих открытием нового большого художника.

Апофеоз театральности



В октябре 1984 года на Кузнецком мосту состоялась выставка московских художников театра, кино и телевидения. Экспозиция вобрала отнюдь не только новые работы (хотя их было и много), не только новые имена (хотя были и они). Но немалое число эскизов казалось нам приятной толпой старинных знакомых, с которыми приятно приветливо раскланиваться, встречаясь из года в год на веренице вернисажей.

И все же взгляд на них был нов принципиально. Привычный экспозиционный набор разрушен, выбор тенденциозен. Тенденция — движение в сторону живописи.

После длительного моделирования конструкций «большого стиля», или «сурового стиля», принесшего нашему театру мировое признание, начало 80-х годов выявило некую форму кризиса системы или — что будет точнее — переходную ситуацию. Куда и как осуществляется переход! На первый вопрос выставка отвечает четко: театрализация, которая давно влекла московских художников, воплощалась в живописных эскизах, заявила свои права на завтрашний театр.

Второй вопрос сложнее. Собственно, он и стал поводом для разговора, развернутого на этих страницах. Мы обращаемся к форме многоголосья: к специалистам в этой области искусства присоединяются голоса людей, впервые оказавшихся на выставке сценографии. Их свежий взгляд на экспозицию, быть может, излишне субъективен, но уж во всяком случае свободен от предвзятости, порождаемой постоянным знакомством с явлением. Литературовед Галина Молева и драматург Людмила Улицкая как раз те неофиты в сценографии, у которых возникла потребность высказать свое мнение.

В отличие от них, Регина Хидекель, опытный искусствовед, чутко улавливает тончайшие перемены, приносимые временем от выставки к выставке, от спектакля к спектаклю.

Наконец, молодой театровед Виктория Лазикова представляет нам свой дебют — опыт анализа явлений сценографии с позиций театра как такового.

При всей принципиальной разнице подходов к выставке, авторов волнует соотношение средств, избираемых художниками, и содержательности искусства сценографии, а в конечном счете и театра.

Слово театроведа

Открытая витрина выставочного зала, лишенная привычного занавеса, включала Кузнецкий мост в экспозиционное пространство. Внутри царили манекены в исторических костюмах, специально ориентированные на взгляд с тротуара. Создался уличный театр, превративший прохожих в зрителей, а всю экспозицию — в сцену.

Макеты и эскизы оказались помещенными в театр экспозиции. «Театр в театре» порождался присутствием третьего театра — уличной повседневности.

Экспозиция, созданнная Борисом Мессерером, стала одним из главных художественных событий выставки. Два архитектурно-графических объекта главного зала правят выставочным пространством. Они выполнены с наивностью театра 60-х, так любившего веревочные контуры предметов, и с изощренностью позднего конструктивизма, уже готового обрасти карнизами и пилястрами Рима.

Экспозиционный театр настраивает нас на сплав дизайнерской строгости и театральной игры. Но рабочая, действенная сторона театра остается только заявкой экспозиционного решения. Доминирует декоративность. Театр-праздник, карнавальное буйство хлынули, размывая драматическую напряженность сценографии.

Торжествует плоскость: стен, холстов, графического листа. Занавес поднят, выстроена перспектива, костюм цветист и пышен, и множество масок: маленьких уродцев, безобидных шутов и монстров, сотворенных, чтобы всерьез испугать... но слишком знакомых. Вся эта братия, меняя плащи и гримы, смещаясь в масштабах, переходит из холста в холст, то несколько теряя яркость окраски, как бы попадая в район Северных Нидерландов, то вновь расцветая испанским золотым шитьем и итальянским шелком или же рассыпаясь драгоценностями Востока...

И в першпективах — карнавал, и за каждым занавесом продолжается торжество костюмного спектакля, как это называли в старину. Апогея всеобщий бал-маскарад достигает в эскизах декораций и мизансцен к опере Прокофьева «Обручение в монастыре», живописной серии Валерия Левенталя. Тут концентрируется и беспокойство, все нараставшее по ходу продвижения от празднества к празднеству.

При выяснении родословной персонажей и атрибутов не удивит множество адресов: Вермеер Дельфтский и Калло, Сапунов, Яковлев, Шухаев, Ватто, Бакст... И стилизация, и синтез эпох и костюмов — исконное дело и право театра. Мейерхольд любил выражать театральное событие мизансценами великих мастеров. К сложным парафразам и живописным цитатам мы уже приучены «загадочной», «театрализующей» живописью 70-х, до сих пор волнующей теоретиков. Но беспокойство не отпускает. Возможно, станковисты действительно готовы к диалогу с живописью всех времен и народов. Но театральные художники, претендуя на самоценность полотен, не сосредоточены на живописных задачах. Наметив «чужую речь», они на этом не остановятся, не овладев мастерством цитируемых живописцев.

У станковистов персонажи и предметы иных эпох, оказываясь таинственным образом в сегодняшнем пространстве, спорят с ним, порождая двойственность мира. Тайна этого двойного бытия — главное пластическое и драматическое событие картины. А у художников театра персонажи приходят с подмостков и холстов — на подмостки. Противостоящее им реальное бытие отсутствует, события не происходит.

Почему же, еще недавно столь самостоятельные, художники театра повторяют опыты живописи, теряя при этом ее содержательность и мастерство?

Тупики во взаимоотношениях с реальным театром, неподготовленность зрителя, комплекс неполноценности по отношению к станковистам — эти ли факторы спровоцировали поворот в искусстве сценографии? Или есть более глубокие причины происходящих перемен?

Виктория Лазикова

Эхо прекрасного оригинала

Галина Молева

«Балаганами назывались специально в короткий срок построенные большие и маленькие сараи, в которых давались всякие представления. Эти балаганы служили главным аттракционом того гулянья, которое «испокон веков», а точнее, с XVIII в. являлось в России наиболее значительным народным развлечением, особенно в обеих столицах», — писал А. Бенуа. Вошедшие в книгу «Мои воспоминания» детские впечатления художника, благодарного ценителя затейливых и загадочных зрелищ на праздничной площади во время масленицы, сразу извлекаются нашей памятью и связываются с недавней осенней выставкой московских художников Театра, Кино, Телевидения.

Идешь мимо кукол-великанов, вдоль красочной мозаики живописных полотен, сверкающих кринолинами, кружевами, плащами, сюртуками, редингтонами, разного фасона женскими и мужскими шляпами, английскими цилиндрами, экзотическими шальварами, чалмами и прочими атрибутами фольклорного Востока, и вдруг, слегка утомленный, застываешь перед странной конструкцией, напоминающей то ли ярмарочную карусель, то ли новогоднюю елку. Это в правой стороне большого зала возвышается металлическая выгородка, украшенная театральными макетами и костюмами. Привычно будничный выставочный зал оборачивается балаганной площадью, а экспонируемые в нем работы, видимо, должны вот-вот предстать маленькими театриками, мираклями. Вот случится, как в том, описанном А. Бенуа, традиционном балагане, встреча с чудом.

И действительно, застывшие экспонаты-макеты порою оживают, как детские игрушечные микромиры. То в гармонично-полифонической тишине, то в экспрессивно-ритмической архитектонике сценических пространств вдруг на мгновение возникает доминирующая мелодия то одного, то другого спектакля.

Вот павловский интерьер; он органично переходит в просцениум для скрипичного камерного оркестра в виде нескольких пюпитров, а затем в регулярный парк с неизменным водоемом, означенным двумя причаленными лодками. Замысленная декорация в стиле классицистской лестничной анфилады воспринимается как щемяще-ироническая реплика на эстетику Буало. Пространственно-временной континиум, созданный Александром Боровским крайне лаконичными средствами, вызывает к жизни не только персонажей карамзинской «Бедной Лизы», но воскрешает в памяти духовное осознание его эпохи.

Фактурная лепка стенных выгородок в духе абстрактного ташизма, ритмически изрезанных дверными и оконными проемами, при минимуме материальной бутафории (А. Опарин «Мсье Амилькар платит...» и «Пятое измерение (Луна в форточке)» творит атмосферу ожидания.

А вот рядом антипод ему. Художник Б. Мессерер словно втягивает тебя в свой мир и заставляет разделить собственное занятие: плести кружевной ламбрекен из натуральных предметов, то ли завалявшихся в чуланах коммунальных квартир, то ли выброшенных на свалку временем. Набор вещей разнообразен — от старинных золоченых рам до примусов и велосипедов. Гротескный мир создается средствами поп-арта («Самоубийца»).

Эту карусель можно в своем воображении вращать довольно долго, отыскивая для себя и другие, достойные внимания, декорационные построения, отвечающие природе современного театра.

Но, к сожалению, изобретательность, проявленная в осуществлении экспозиции, в свою очередь не менее рельефно обнажила и самые уязвимые ее места. В атмосферу театрализованного балагана помещены работы художников, решающих диаметрально противоположные эстетические задачи. Парадокс же состоит в том, что эскизы, выполненные «на потребу» столь разнородных искусств, как театр, кино и телевидение, неожиданно ужились в предложенном пространстве, стали просто однородным полем. Подобное положение говорит, разумеется, не в пользу художников кино и телевидения. Досадно, но их редкие интересные пластические и концептуальные решения подавила доминирующая здесь театральность. Поэтому впечатления о выставке как цельном и едином организме складывается у посетителей исключительно в параметрах театра.

О каких же тенденциях говорит посетителю представленная на выставке сценография? Похоже, что по традиции, установленной секцией московских художников Театра, Кино, Телевидения, макет, костюм есть чисто декоративный антураж экспозиции, а лицо выставки определяет эскиз. Ибо в большинстве своем все ведущие художники заявили о себе эскизами. Действительно, при очевидной неоднозначности данной традиции на сегодня с ней можно согласиться, если эскиз как основа и первоэлемент творчества способен в некоей чистоте сохранить замысел художника. Поэтому и встреча с тем непосредственным эскизом, которым окармливался тот или иной спектакль в процессе созидания, может быть крайне любопытна каждому. Но опять парадокс. Как правило, но в котором есть и, разумеется, исключения, экспозицию составляют в основном эскизы, заведомо написанные для выставки. Таким образом, сценографию современного театра олицетворяет живописный постскриптум, своеобразный гибрид, не ставший самоценной станковой картиной, ибо еще стремится сохранить некую изначальную причастность к сцене, но уже как бы выпрыгнувший из пространства того искусства, существование которого обеспечивает только синтез.

В данной связи неким контрапунктом в экспозиции звучат эскизы С. Бархина к нашумевшему мюзиклу «Тевье из Анатовки». Выполненные на бумаге фломастером, сохраняя подлинность самого процесса творения спектакля, они как бы единственные говорят о театре как искусстве временного действа. Эти странные, гротескные, прыгающие, орущие, танцующие и поющие человечки, обживающие барочную сценическую площадку, увенчанную золотым балдахином, и как бы нарочно вываливающиеся из нее, видимо, вовлекали и втягивали в свой мир создателей, теперь, пребывая на выставке — ее посетителей.

Эскизы С. Бархина принципиально вступают в конфликт с преобладающей на выставке идеей станково-живописного эскиза, которая в своей основе стремится уподобить искусство действа — статике или, точнее говоря, совсем иным законам движения, по которым могут жить только пространственные искусства.

Театрализованная экспозиция, цель которой возбудить в сознании зрителя атмосферу балагана, восторженно припоминаемую А. Бенуа, или гоголевский мир «Невского проспекта», или, наконец, гротескно-балаганный театр Вс. Мейерхольда, при внимательном разглядывании оборачивается живописной стилизацией, свойственной далеко не лучшим образцам дягилевской антрепризы.

Если, действительно, в начале XX века представители «Мира искусства» пришли на сцену и обогатили театр колористической и валерной живописностью, ритмической грацией и линейной вычурностью графики, то, судя по выставке, современный сценограф захотел воскресить принципы именно этого театра. Не так далек тот день, когда минет «грядущий XX век». Но, как помнится, живописная стилизация была не единственной формой театра начала века.

Еще А. Блоку загадочный, таинственный мир живописных декораций Н. Сапунова к «Балаганчику» и то казался отяжеляющим его лирику. Поэт писал: «в с я к и й балаган, в том числе и мой стремится стать т а р а п о м, пробить брешь в мертвечине... в объятиях шута и балаганщика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными без дна».

Под мертвечиной А. Блок понимал не только социальное устройство мира и религиозно-нравственное состояние современного ему общества, но и те «мертвые складки занавесей и декораций, свисающие из бездны купола», которые «падают непосильным бременем на плечи актеров, режиссера, пьесы». Увы, весь тяжеловесный мертвый антураж сегодня вновь пытается воскресить художник, выхватывая из мира балагана только его костюмно-карнавальную орнаментику, словно забывая о том, что природу подобного театра составляет пантомима, рисунок движения актера.

«При создании Камерного театра, — подчеркивал А. Таиров, — мы уже сразу ясно почувствовали потребность освободиться от стеснительной гегемонии художника, вывести актера из той роли колоритного пятна, в которую он в результате попал, и отнести подальше придвинувшееся почти к самой рампе декоративное панно, высвободив, таким образом, актера из распластавшего его плоскостного плана и открыв ему арену для свободного выявле-



ния своего самодовлеющего искусства».
В лаконичных карандашных набросках Д. Боровского к инсценировке романа Достоевского «Преступление и наказание», формально, как и работы С. Бархина, не претендующих никоим образом на станковую самодостаточность, чувствуется постижение сущностных категорий романа. Четыре дугообразных проема, построенных по принципу креста, смотрят на зрителя то окнами чердачных меблированных комнат, то нефами собора, то монастырскими гробницами. Здесь вспоминаешь знаменитое решение М. Добужинского на сцене МХАТа инсценировки «Бесов». Видятся крутая чердачная лестница, полукруглое окно и мрачная игра теней. В этом интерьере М. Добужинского «Гражданин Кантона Ури» совершит высшую акцию своего своеволия. Очевидно, что современные художники на своем пути к Достоевскому не миновали классического опыта М. Добужинского. Только один — А. Васильев в «Петербургских сновидениях» (инсценировка «Преступления и наказания») подчинит свое решение спектакля живописной атмосфере эскиза М. Добужинского, другой пойдет по принципу конструктивно-символического, знакового построения пространства и в одном из двух представленных эскизов перевернет классическое полукруглое окно, ставшее уже цитатой. В этой «опрокинутости» Творца и мира читаешь одновременно и катастрофу, свершившуюся в сознании Раскольникова, и жажду непосредственного общения современного театра с Достоевским. Закономерно и естественно желание современного художника освободиться от тех изысканных оков, кои наложила на Достоевского сценическая и книжная живопись-графика М. Добужинского. Наша эпоха, видимо, должна искать свой ключ к прочтению и Достоевского, и всей русской классики.
Но классический репертуар русского театра почти не попал в поле зрения театральных художников — участников выставки. Нет Пушкина, нет Лермонтова. Нет даже Гоголя. Мало Островского, Сухово-Кобылина, Л. Толстого. Много Чехова. Но и в этой богатой кладовой не находишь ни одного принципиально сценического решения.
Жанровый ареал, который способна охватить живописная стилизация со времен А. Бенуа, так и остался лежать в сфере музыкального, а сегодня еще и детского театра. Теперь же это вяло звучащее эхо некогда прекрасного оригинала. Если немного в сторону — все от лукавого. Приподнять покров и постичь тот великий смысл, который скрыт в недрах русской драматургии подобного рода, сценографической эстетике — не под силу.

Слово театроведа

Взрыв театральности произошел в 70-е годы и в прикладных, и в станковых искусствах. Теперь, подобно бумерангу, он вернулся к художникам театра. Но возможно, что не столько творчество сценографов обратило керамику, живопись и скульптуру к театрализации, сколько потребность в особом — многозначном освоении мира.
Попытаемся вдуматься в понятие «театральность», откинув привычно всплывающие ассоциации с вахтанговской праздничностью, с театром начала века.
Театральность, перенесенная в другие области искусства (живопись, керамику, наконец архитектуру и дизайн) прежде всего — переосмысление материала, подчеркнутое разграничение его исконных форм, природных свойств и способности принимать условные значения, образный язык. Подчеркивается двойственность и одновременно демонстрируется ее снятие в моментах слияния материала и значения в единый образ-предмет. Мы, как в обратной перспективе, можем видеть одновременно три плоскости: две противоположные грани — реальные свойства и обусловленное значение (изображение) и третью, узкую, как лезвие ножа, грань — слияние их в образ. Демонстрация самого процесса движения от реальности — к условному знаку-роли — один из главных принципов театральности. Метаморфозы реального и иллюзорного, пространства и плоскости, прошлого и сиюминутного, предполагающие синхронное существование противоборствующих начал, происходили в живописи под знаком театральности.
И в керамике изображение, создающее собственный объем и пространство, то смыкаясь, то расходясь с реальным,— это уже театр.
Что же случается, когда к театральности устремляется сам театр? Театрализация театра неоднократно провозглашалась в переломные моменты его истории. С утверждения театральности начинала в 60-е годы и современная сценография. Но театрализация театра — это не только отрыв от будней, не только активность костюма и маски.
И не только осознание жизненной реальности и своего материала необходимо для театрального преображения. Еще один принцип театральности — традиционная структура действия, восходящая к глубокой древности и живущая вечно, меняя и отметая частности.
И не случайно костюмы и маски кочуют из века в век, из театра в живопись и обратно — в театр. Маски демонстрируют искусство вышивки по известной, общезначимой и всегда актуальной канве, их сюжеты не требуют разъяснений, и это дало развиться сложному театральному языку. Но стоит лишить маску выработанного языка, и театральность обернется общим местом, банальной цитатой, что и происходит столь часто.
Итак, театральность манифестирует условность своего языка, расстояние между жизненной реальностью и способом ее выражения. Это встречи действительного и иллюзорного, видимого и сущего, проживание извечных коллизий в отработанной системе знаков.
Театральная игра и игровая маска предполагают несовпадение видимого и истинного, личины и лица. На выставке чаще можно встретить лишь личину. Обращаясь в самодовольное окружение формы, эта театральность оказывается лишенной точек отсчета, как в реальном мире, так и в области идеальной.
Возможно, чтобы состояться, театральность нуждается еще и в иронии. Потому так и интересен сегодня Сергей Бархин, что не скрывает своего умного и печального лица — ироник, всегда склонный к маскараду и мистификации. Он деловито совмещает в плоскости листа к мьюзиклу «Тевье из Анатовки» фломастер, акварель, архитектуру, костюм, полную смету и технологические указания, гуашь, золото и серебро, все, что знает он о судьбе персонажей и о том, как выстроить декорацию.
Ирония имеет важное свойство — порождать на театре трагический гротеск. Этот редкий и высокий жанр традиционно связан на русской сцене с Гоголем и Гофманом. И не случайно, конечно, всплеск трагического гротеска, окрашенного явным отблеском гофманианы, возник в эскизах А. Тарасова к «Страданиям молодого Вертера».
Истинная театральность, легкая, наполненная мягкой иронией, обитает и в эскизах Татьяны Спасоломской, где в свободной и утешительной беспечности самоценная живопись сливается с безудержным пением персонажей, катящихся в плоском вагончике или сидящих за столом. Автор вешает прекрасный занавес, договариваясь, что сегодня у нас — весело и красиво. Играет оркестр, и мы не будем заглядывать за отделяющую этот поющий мир завесу. За ней — пространство, большое, черное, таинственное и, возможно, трагическое, где все происходит уже в других измерениях. Нам же остается заметить, что большинство художников, стремящихся сегодня к активной театральности и даже гротеску, не только не осмеливаются заглянуть в это пространство, но даже не осознают его существования. И движение к театральности останавливается пока перед плотной завесой красочных задников.

В. Л.

На стр. 32
Б. Мессерер
«Клоп»
Балет Д. Шостаковича
Эскизы персонажей

В. Левенталь
«Обручение в монастыре»
С. Прокофьева
Эскиз мизансцены

М. Мукосеева
«Мещанин во дворянстве»
Ж.-Б. Мольера
Эскиз декораций

Т. Спасоломская
«Мадам Фовар»
Ж. Оффенбаха
Эскиз декорации

К. Шимановская
«Милый друг»
по Ги де Мопассану
Эскиз костюма









Этот путь не терпит подражаний

(реплика)

Людмила Улицкая

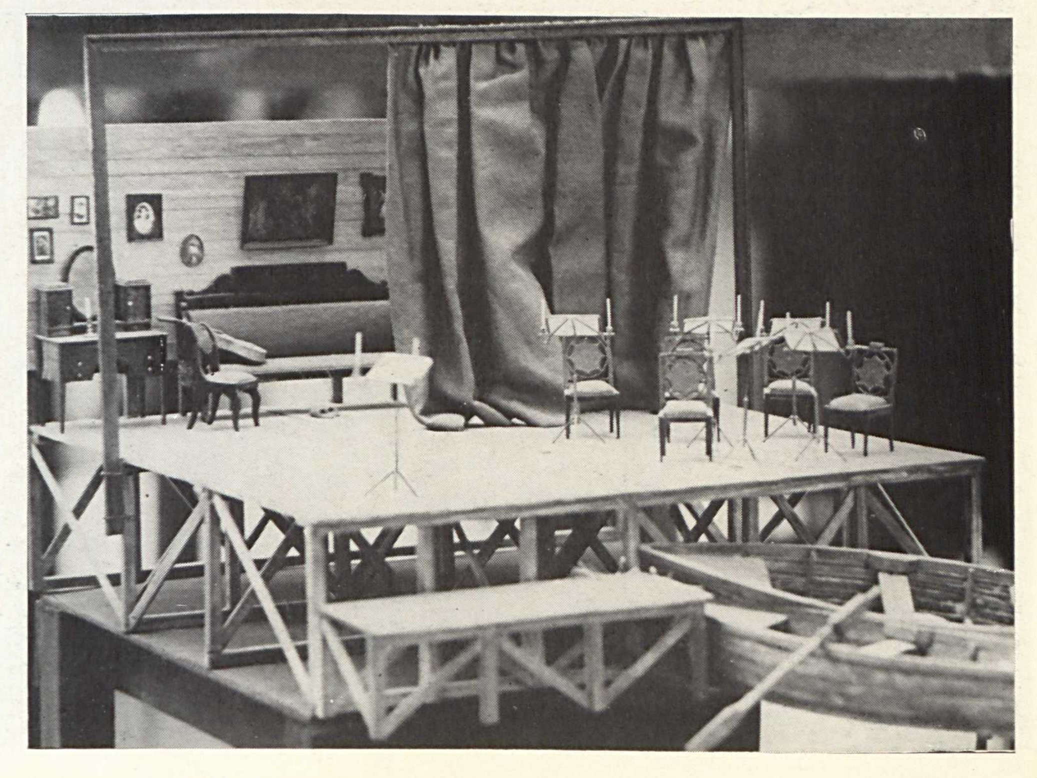
Человек нашего времени строит обычно свое существование в системе координат, где обозначены верх — низ, право — лево, зад — перед. К этому миру приспособлены и биология человека, и его мышление.
Театральные художники, создавая эскиз к спектаклю, будь то «Волк и семеро козлят» или «Гамлет», создают космос. Ни перед кем из творцов не поставлена задача космогонии столь определенно и открыто, как перед театральными художниками. Сценическое пространство — модель мира. И оно всегда точно отражало представления человека о мироустройстве. В нашем, новом времени уже происходит революция мышления. Эйнштейн был один из первых, «строгих» ученых, не мистиков, а реалистов, указавших на ускользающую от сознания связь пространства и времени. Более поздние исследования астрономов дали такую картину мира, которая требует огромной мыслительной работы для ее усвоения. Не вооруженные математическим аппаратом люди новые образы мира получают в работах художников. Поиски художников в области пространства, в большинстве своем интуитивные, спонтанные, часто отвечают духу времени, опережая достижения ученых.
Вспомним Эскера (Эшера), создателя алогичного «дьявольского» мира, не подчиняющегося известным ранее законам; это далеко не единственная попытка «космогонического» творчества, то есть создания художественных образов в соответствии с уникальными, единственными, самим художником установленными законами.
Театр — изумительная лаборатория художественного мышления. Именно в театре, как нигде более, может развиваться эта высочайшая способность человека — миротворческая.
Как же современный театральный художник использует эту способность, эту возможность?
Огромное большинство представленных на выставке работ (а здесь следует оговорить одно обстоятельство: именно в эскизе обычно бывает ярче обозначено творческое намерение, которое по техническим и прочим условиям часто не бывает реализовано в соответствии с замыслом) создает сценическое пространство в строго координатной сетке. Художники прекрасно владеют средствами доминирования, то есть умеют «включать» и «выключать» нужную координату. Сегодня это представляется элементарной задачей. В качестве очень явных примеров можно привести следующие: развернутая, доминирующая горизонталь, «убитое» измерение глубины в сценографии П. Белова («Счастье мое» А. Червинского) — точное образное решение, соответствующее и строю, и атмосфере, и самому времени; доминирующая вертикаль А. Васильева в «Петербургских сновидениях». Эту вертикаль хочется назвать иллюзорной — здесь происходит совпадение вертикальной составляющей пространства с подразумеваемой вертикалью духовной, а такие совпадения, хотя и создают большой сценический эффект, порой заглушают смысловые ходы; наконец, третий пример эффектной работы над доминированием — работы О. Шейнциса над спектаклем «Анна Каренина». Глубина сцены, глубина действия усиливаются зеркалом. Перед нами — искусственно созданная бесконечность.
Все приведенные примеры — а их можно привести сколько угодно — касаются традиционной работы театрального художника в мире трехмерного пространства.
Но хочется найти новое мышление, свободное и гибкое мышление человека, вышедшего в космос. Хочется увидеть мир, созданный заново, выросший в расшатанной координатной сетке, расцветающий по своему закону. Хочется видеть космогонию сценического пространства, в котором было бы все: и сердце вселенной, и ее дыхание — в расширении и сжатии, и ее добро, и ее зло. И такое мышление существует. Есть работы, которые свидетельствуют об этом. Эскиз С. Ставцевой в пьесе А. Галина «Восточная трибуна»: пространство хаотичное, оно отстроено от остального мира, представляет собой как бы выколотую точку и в жизненной ткани провинциального городка, и в жизненном пространстве попавших туда полуслучайных людей.
А. Боровский. «Бедная Лиза» Карамзина. На первый взгляд — тривиально. Сценическая площадка разбита на переднюю и заднюю части. Передняя — оркестр и столик с зеленой лампой. Это пространство рассказчика, адекватное пространству зрительного зала. Задняя часть сцены — прошлое, мир уютный, романтический, чистый. А на авансцене — две лодки. Эти лодки — координаты «будущего в прошлом», — такой грамматической формы нет, но здесь ее образует художник. Зритель знает, что здесь должно произойти, и, таким образом, здесь создается совершенно особая временна́я координата, вокруг которой сгущается поле трагического пространства.
Еще один пример, на этот раз из области кино. Эскиз Ф. Ярбусовой к мультипликационному фильму «Шинель». Герой окружен своей шинелью, он в ней, как в коконе, она его покров, и его смысл, и его содержание. Шинель сама по себе оказывается космосом героя — он в ней, она в нем, они создают единый центральный организм, своего рода солнце, вокруг которого вращается темный и опасный (все, что вне шинели — опасно) мир.
Это сложный путь. Но на этом пути невозможно подражать, по существу, невозможно даже учиться — как нельзя учиться делать открытия или пророчества. Можно лишь пытаться воспитывать в своем мышлении гибкость, непредвзятость, свободу и запрещать себе рецептурные, апробированные решения.

Слово театроведа

Реплика Л. Улицкой, ждущей от сценографии особого осмысления и сотворения пространства, очень знаменательна. Сценография «большого стиля» обрела в ее лице идеального зрителя. Много лет сценографы создавали свой космос, свою координатную систему. Но сейчас, на выставке, как зритель опоздавший, она встретила не зарождение, а последние всплески уходящей из сценографии активности пространства (возможно, подхваченной кинематографом и мультипликацией).
Театрализованное пространство экспозиции переходит в сквозную геометрию архитектуры, принявшей в себя обособленные миры макетов... Но пройдя заданный круг, мы почувствуем, что пространство будто вытекло в незаметную щель из ладных, тщательно выполненных макетных ящичков. А остались стенки, вещи, ритмы, общее тяготение к развитию горизонтали и глубины.
Макет О. Шейнциса к «Анне Карениной», казалось, создан, чтобы выразить бесконечную динамику пространства, смещение привычных координат. Но зеркало, стекло и ажурный металл стали плотной границей оледенения, отражающей саму себя в вымороженной звенящей пустоте.
Здесь, в контексте выставки обнаруживает не прочтенное ранее качество диагональная стена И. Попова из «Первого варианта Вассы Железновой». За нарочитой безобразностью предметов и «случайностью» ракурсов этой сценографии мы не поняли, что диагональ стены надолго отделяет от нас такое понятие, как «пустое пространство», бывшее равным напряженному «пространству трагедии».
Пространство потеряло активную образную роль. Отныне — это место расположения вещи, линия передвижения человека. Образная энергия пространства незаметно уходила из сценографии. Но сам ее уход оказался содержателен для Д. Боровского и стал значительным драматическим событием уже в макете к «Дому на набережной». И сейчас, в вынесенном из общего круга макете к «Восточной трибуне» А. Галина, несмотря на внешнюю обстоятельность и ремарочную документальность, на первом месте остается острое ощущение образа пространства, а вернее, его потери. Здесь выстроен конфликт конструкции и ритма. Равномерное движение вверх ступеней стадионной трибуны разрушается нервозным осыпанием ритма и самого строительного материала. Устремленная вниз полость входной арки обрывается в вакуум. Осязаемые реалии: дерево со следами краски, обрывки бумаги и согнанная ветром пыль — не самоценны. Они — знаки мира, потерявшего координаты, откуда выкачено формировавшее его пространство и где остались лишь материальные оболочки.
Подчинявшая себе сценическое действие образная энергия пространства иссякла. Прежде чем делать выводы и более подробно рассматривать новое положение в сценографии, хотелось бы выяснить, насколько тенденции этой московской выставки соответствуют общему ходу вещей.

В. Л.

А. Боровский
«Бедная Лиза»
Н. М. Карамзина
Макет



Но живопись никто не упразднял

Регина Хидекель

Стрелки вельфлинова маятника, согласно учащенному пульсу века, меняли приверженность одним принципам на принципы противоположного свойства в ускоряющемся темпе, и к концу столетия динамика процесса словно отлилась в особую ситуацию, где различные тенденции обнаруживают неожиданную контактность, забыв о былой несовместимости. Возникают зоны — синтеза ли, эклектики ли, неизбежной и не бесплодной, как думалось прежде. Восьмидесятые годы уже собирают обильную жатву, сплавляя семена многих урожаев. И здесь важны не столько чистота стиля и направления, сколько процесс обогащения, усложнения образного содержания искусства, поиски новых связей с многоликой реальностью, повышенный интерес к выражению индивидуального, личностного начала, в чем своеобразно переплелись сегодняшнее миропонимание и встревоженная историческая память.

Чему в современном театре противостоит живопись? Когда-то знали твердо: конструкции.

Но театральная живописность — не писанные задники и раскрашенная бутафория, а конструкция — не голый остов сценической машины. Не случайно примеры чистого конструктивизма наперечет. Критики двадцатых годов, сочувствующие новаторским направлениям в театре, писали о том, что «художнику Дмитриеву... удалось, сохраняя монументальность живописи во фрагментах, создать сценически оправданную и психологически заостренную декорацию конструктивного типа»; что у М. Левина в «Смерти Пазухина» абстрактность оформления в виде лопастной фанеры (все еще расписанной) сочеталась с «таинственностью света», что «все еще частично живописными были костюмы» и т. д. Нас как бы подводят к тому, что вот-вот — и можно будет не расписывать, покончить с «таинственностью», обойтись без цвета. Но обойтись не удалось. Живописное и конструктивное в творчестве каждого художника взаимодействовали на свой лад, а таинственность осталась знаком театра, цвет — живейшей его потребностью.

Вернемся в наши дни, где порой приходится слышать, будто застойные явления в сценографии драматического театра — результат отстранения живописи, которую следует срочно вернуть на сцену. Но живопись никто не упразднял, напротив, многие мастера современной сценографии используют цвет и изображение, а другие добиваются живописного ощущения иными средствами. Да и само обновление сценографии начиналось традиционно — с реформы в театральной живописи. Молодые художники принесли в театр кисти и краски, но не забывали, что они на сцене, а не перед мольбертом. Память не подвела. Она подкидывала приемы мирискуснические, мейерхольдовские, брехтовские. Потом художники вышли на собственную дорогу. Постепенно в обиходе сценографов, как их стали теперь называть, появились модулор Корбюзье и объемный гобелен, предметы и фактуры, взятые из жизни, но они не потеснили кисти и краски.

Одно из характерных явлений сценографии шестидесятых — овеществление живописи, то есть превращение ее в некий фактурный слой, материализованный сгусток пространства. Получив более широкое и длительное развитие в музыкальном театре, оно основательно «задело» художников, работающих в театре драматическом, — таких как Э. Кочергин, В. Серебровский, Самеули, Г. Алекси-Месхишвили, М. Китаев...

Живопись дает театру художественную образность, но сцена требует особой меры условности самого изображения и, главное, способа включения его в пространственные координаты. Сценическое пространство изначально многомерно. Оно является реальным, физическим — здесь в кратком мгновении бытия протекает жизнь, а человек, предмет, среда соотносятся по принципу реальных связей, близкому архитектуре. С другой стороны, сценическое действие, заключенное в раму театрального портала либо условную раму, отграничивающую силовое поле художественно освоенного пространства, являет как бы картину, то есть пространство изображаемое, не лишенное иллюзорности, даже вопреки радикальным попыткам ее разрушить. Так, за пограничной линией рампы в реальном объеме возникает особый, провоцирующий воображение мир «с той стороны зеркального стекла». Сложность и многомерность сценического пространства придают сценографии особый статут, определяют ее место в кругу искусств, в том числе и изобразительных. Сцена знала высшие точки обретения гармонии живописно-пространственных устремлений в лоне господствовавших стилевых направлений (достаточно вспомнить театр барокко классицизма, творческие достижения таких мастеров, как Бибиена, Валериани, Гонзаго, связанных с архитектурной практикой) и потому засыхала в пору банальных павильонов, бунтовала против «засилья художника-живописца». Усложнение общих представлений о пространстве в наши дни (физических, философских) интуитивно раскрывает современная сценография, ищущая синтеза пространства и изображения в едином качестве.

Итак, живопись дает театру художественную образность. Но это лишь стержень, вокруг которого объединяются задачи кон-



структивные, пространственные, функциональные. На новом этапе они свелись к созданию целостной пластической среды, формируемой из подлинных предметов, вещей, фактур. Средовой подход определял и перспективу архитектуры, которая не замыкалась на проектировании здания или ансамбля, а мыслилась как искусство организации жизни. Сценография 60-х обнаруживала все более выраженное тяготение к архитектурности и прикладному искусству. Проблема художественного образа оставалась во главе угла, но характер образа менялся.

Со сцены уходила живая природа, но всегда ли ее удавалось одушевить (очевидцы запомнили бутафорские деревья и мхи). Уходило разнообразие цветовых решений, но только ли сценография была монохромна и лаконична, открыто публицистична, отвлеченна в своем интеллектуализме и чуралась красивости? Вспомним полотна «сурового стиля». Трезвая поэзия театра и «суровых» картин в равной мере избегала живописности. Период аскетизма, изобразительной упрощенности, сказавшихся в декларативности образа, логически исчерпываемом запасе ассоциаций, сценография прошла вместе с родственными искусствами.

Итак, от логического конструирования и жестких формул сценография уходила к структурам усложненным, подвижным, менее принудительным во внутренних связях.

Мир за линией рампы художники творили не на холсте, не в павильоне, по сути также связанных с картинами принципом построения декорации, а в пространственной среде, своеобразно соотносимой с реальным объемом сценической коробки. Образно-визуальные контакты осуществлялись здесь через движущегося на сцене человека. Окутанные тончайшими световыми нюансами мизансцены словно перетекали из картины в картину, сливаясь в целостное динамическое полотно. Речь идет, собственно, уже о сценографии Э. Кочергина к «Дачникам» М. Горького (1976). Окруженные плотным слоем цветоносного воздуха, персонажи словно парили в зеленоватом эфире.

Мощное средство раскрытия постановочного замысла — свет взял на себя функцию носителя живописных качеств — цвета. Богатая история сценического света наверняка началась раньше известных нам барочных иллюминаций. Во всяком случае, к концу XIX века театральная площадка накопила огромный опыт различных эпох и направлений и уже могла уподобиться «коробке с красками». Свет — специфически театральный способ выражения — потеснил на сцене живопись, завладев многими коренными ее возможностями.

Не отказывались художники и от изображения, которое, утратив иллюзорный характер, включалось в пространственный мир сцены на правах одного из элементов окружающей реальности. Живопись чаще всего опредмечивалась либо цитировалась, то есть изображение воспринималось как знак, сила которого — в широком спектре жизненных и культурно-исторических ассоциаций.

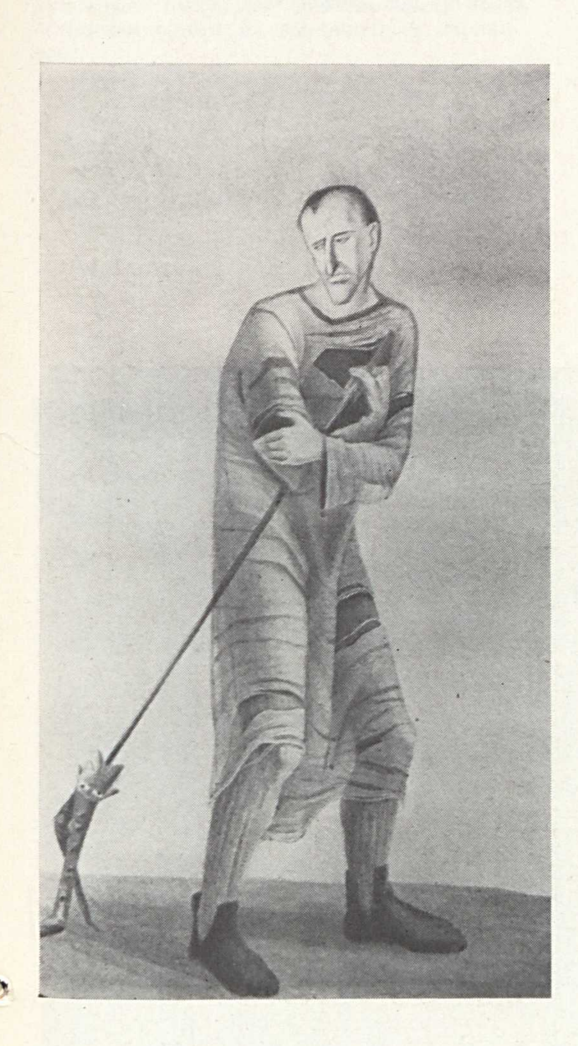
Непосредственные контакты с современной живописью, как и с прикладными искусствами, у сценографии 70-х завязаны на особом интересе к предметному миру, новом понимании исторического бытования вещи, семантики ее значений, динамики восприятия во времени, в новом художественном контексте, в различных образно-структурных построениях. В этом плане сценография сыграла заметную роль в процессе, именуемом «чувством истории», «новым историзмом», «стилем памяти».

В 70-е годы сценография сыграла еще одну роль. Опираясь на богатейшие сценические традиции, она возбудила «вирус театральности» в смежных видах искусств. Последний оказался таким заразительным, что вызвал процессы, не уместившиеся в одно десятилетие. Мы все еще видим множество театрализованных натюрмортов, сюжетов, портретов, в которых художник пытается не столько скрыться под маской игры, сколько ощутить неразгаданную многоликость бытия. Однако игра в маскарад редко выливалась в бесшабашное веселье — чаще всего она пронизана интонациями тревоги и раздумья.

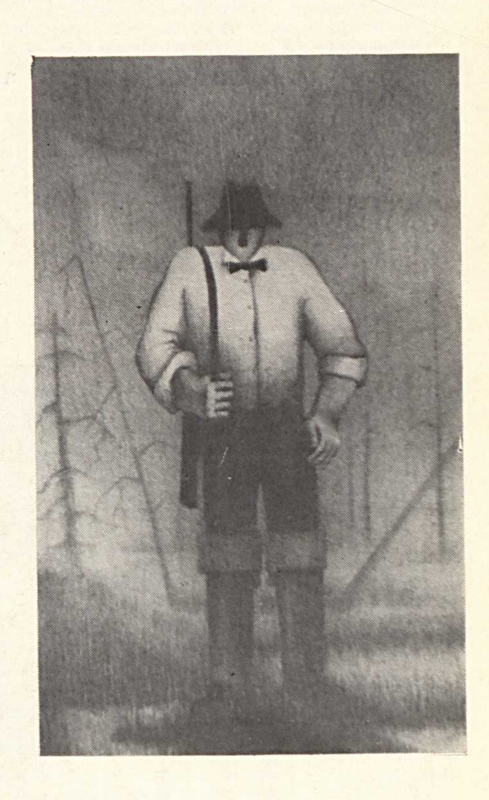
С середины семидесятых новации, найденные в единственных в своем роде, счастливых случаях, закреплялись в практике, практика ведущих мастеров становилась нормой, а норма — модой. Не всем удавалось соотнести внутреннюю пластику и ритмическую координацию актера с декорацией. Но внешние атрибуты стали легкой добычей, как, заметим справедливости ради, и любой другой прием... Верные ученики осваивали систему, осведомленные поверхностно — ее признаки.

Тут-то и раздалось нетерпеливое: «Живопись! А где же живопись?» — что могло быть воспринято как звонок об очередной смене ориентиров. Однако настроения переломной ситуации возникли не от дефицита изобразительных впечатлений. Существовала ведь и другая линия, широко пользовавшаяся цветом и изображением. Однако установка на театральность как способ выражения привела постепенно к созданию некоего общеупотребительного языка образов и символов, в переводе на который драматургия с трудом удерживала (а чаще теряла) индивидуальные и даже жанровые особенности. Условная театральность как бы воспроизводила саму себя. И если живописцев или керамистов она вдохновляла на игры с масками и карнавалами, то в театре считалась общим местом, провоцируя неудовлетворенность и стремление к переменам.

В последние годы мы удивлялись игривым парафразам на темы классики в экспозициях прикладного искусства, радовались потеплевшей, снисходительно обернувшейся к нам архитектурной среде, в тонком соединении различных поэтик улавливали признаки нового синтеза в режиссуре. Но в театрально-декорационном искусстве по-прежнему не видели







Л. Казакова
«Утиная охота»
А. Вампилова
Эскиз персонажа

Е. Степанова
«Быть или не быть»
У. Гибсона
Эскизы персонажей

На стр. 34
Е. Гороховский
«Гроза» А. Н. Островского
Эскиз декорации

выхода из слаженной системы, замкнувшей тончайшую, выверенную пластику в прокрустово ложе строгих композиционных правил, концептуальных отношений, запрограммированной сложности, приблизившей сценографию к философским дисциплинам. Серьезность, глубокомыслие отличали ее отношение ко всему в мире, в том числе и к самой себе.

Живописные «историзмы» А. Васильева середины семидесятых годов, как и близкие им опыты В. Серебровского, остались знаком протеста против победившей тенденции и предвестием грядущего перелома, еще не проясняя его сути. В то же время ностальгическая тоска по живописи, спровоцированная блестящей маэстрией грузин, блумберговскими «экспрессиями», лысиковскими «цветовыми драмами», запала во многие души... «Пиквикский клуб» (1977) Э. Кочергина с его живописными ширмами долго воспринимался эпизодом в творчестве художника. «Эклектичная» среда С. Бархина («Ромео и Джульетта», 1974; «Чайка», 1975) казалась частным случаем, отпугивая странностями вкуса. М. Китаев пробовал павильонную декорацию в «Вишневом саде» (1978), но остался верен изначальному плюрализму, не стесняя себя привязанностью к определенной системе. Тем не менее характерными фигурами в сложившейся ситуации стали именно Бархин и Китаев при всем различии их творческих индивидуальностей. Обоим дано острое ощущение времени. Первый, вооружась иронией и взрывной силой парадокса, на свой страх и риск пробивает брешь в упорном единомыслии коллег и, будто играючи, предвосхищает будущие тенденции; второй, не обостряя позиции, по-своему эти тенденции преломляет. В последних работах Китаева все ощутимее процесс овеществления живописи словно набирает обратный ход — вещь обрастает живописными характеристиками, орнаментально-цветовыми затеями. Архитектурные трансформации встречаются все чаще, становятся все элегантнее, ироничнее, изящнее. Смешаная среда все многообразнее включает изобразительные фрагменты и изощренную игру света. Но если для Китаева сегодняшний поворот в его творчестве один из многих в театральной судьбе, то для Бархина состоялся выход к самому себе. Это — проблема мироощущения художника, глубоко личностного ощущения тех сдвигов в действительности и искусстве, которые родили «стиль памяти». Питательная среда его искусства — культурное наследие, с которым он обращается уважительно, но в то же время как-то по-родственному, наслаивая на встречи с искусством обстоятельства и впечатления из собственной жизни.

Столь популярный у молодых Бархин лишен атрибутов учителя. Не складывая систему из открывшихся закономерностей, он дает особые уроки: иронического сомнения в мессианской роли сценографа в театре, независимости от сложившихся правил, недоверия к хорошему вкусу и непременному философствованию часто в ущерб непосредственному восприятию драматургии. «Образованность — школа быстрейших ассоциаций». Идущее вслед поколение завидно образованно, на это хватило времени в ожидании своего часа. Безнадежная, казалось бы, ситуация: любящие ученики — эпигоны — разрядилась открывшейся перспективой.

То, к чему стремятся сегодня молодые сценографы, скорее эволюционно по отношению к предшествующему периоду, нежели грозит разрывом с ним. Конструктивные основы предметно-пространственной сценографии пересмотру не подвергаются, но расширяются ее границы, все более тяготеет она к многосоставности, многоголосию.

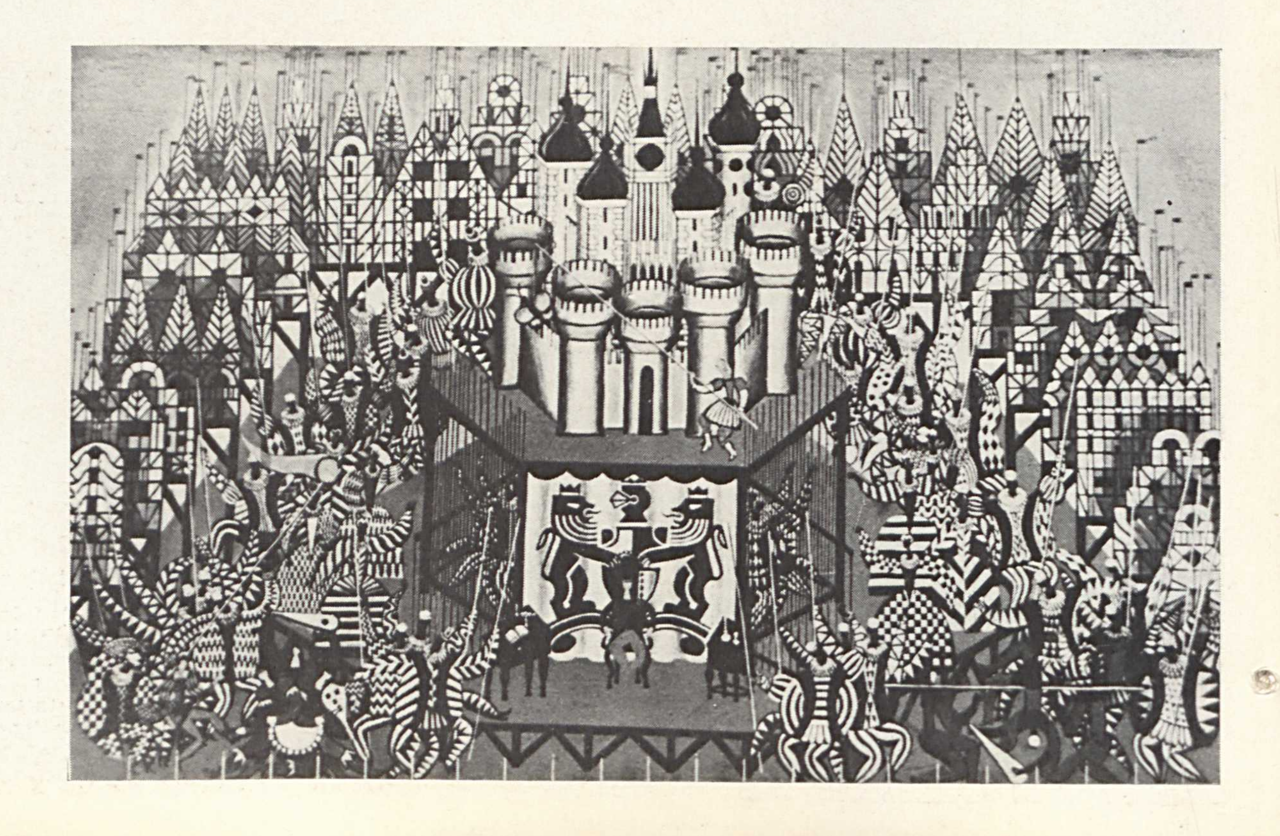
На Всесоюзной выставке 1979 года эскиз Е. Гороховского к «Талантам и поклонникам» необычно тревожил — не то итоговая черта, не то намек на будущее. В нем прочитывалась история сценографии последних десятилетий — дощатые фактуры, ироничные трансформации архитектурной классики, совмещение различных мест действия, сцена на сцене, поэтика подлинных деталей и живописный пейзаж в духе фотографического реализма. Все то, что мы обычно видели порознь и даже противопоставляли друг другу, неожиданно соединилось, не вызывая протеста. Стилевое единство, о котором так радела сценография, должно было рухнуть под напором разнородных элементов, но последние, при всей противоречивости изначальных импульсов, обнаружили кровную близость, закрепленную в общей для всех неоднозначной многосложной действительности.

Быть может, утомленность от концептуальных передержек, как правило, связанных с волевым сведением многообразия значений литературной основы к главенствующему, а то и единственному, с испытанием личности в экстремальных ситуациях, усугубленных силой направленного пространства, характерных для сценографии минувшего десятилетия, повысила ценность живого непосредственного чувства, терпимости и снисходительности. Возникла тяга к театру-празднику, оживилось исконно присущее человеку желание украсить себя и окружающую среду, приблизить надличное в ней к своим потребностям — с этим, наверное, связано усиление декоративных тенденций. Что это — явления быстротекущей моды, в стороне от магистральных путей, предвестники ли будущего синтеза, означающего определенные структурные сдвиги в системе современной сценографии? Пока явственны тенденции к пересмотру сложившихся правил...

*

Сегодня мы стали свидетелями парадоксальной ситуации. Новая «живописная волна», стремительно набирая силу, вылилась, однако, не на сцену, не подготовленную к тому режиссурой, актерским самочувствием, исполнительскими цехами, а на выставочные стены. Качественного сдвига в понимании сценической живописности, освоившей театральный опыт последних десятилетий, по существу, не произошло. Но театральный художник все настойчивее демонстрирует стремление быть живописцем.

От растерянности ли перед ситуацией **перехода**, которая тревожит неясностью, нивелируя границы устоявшихся направлений, рождает иллюзию вседозволенности, возникает интуитивная потребность опереться на некие прочные незыблемые основы? Логика размышлений примерно такова: сценография — период в развитии искусства театральной декорации, туманный, дискуссионный, живопись же вечна. Она не зависима от причуд театрального процесса, она — след творческого деяния художника, она — надежное ремесло. При этом театральный художник всегда подспудно пытается освободиться от прилагательного, которое намекает на прикладной характер его профессии.



Б. Мессерер
«Принц и нищий»
по М. Твену
Эскиз декораций

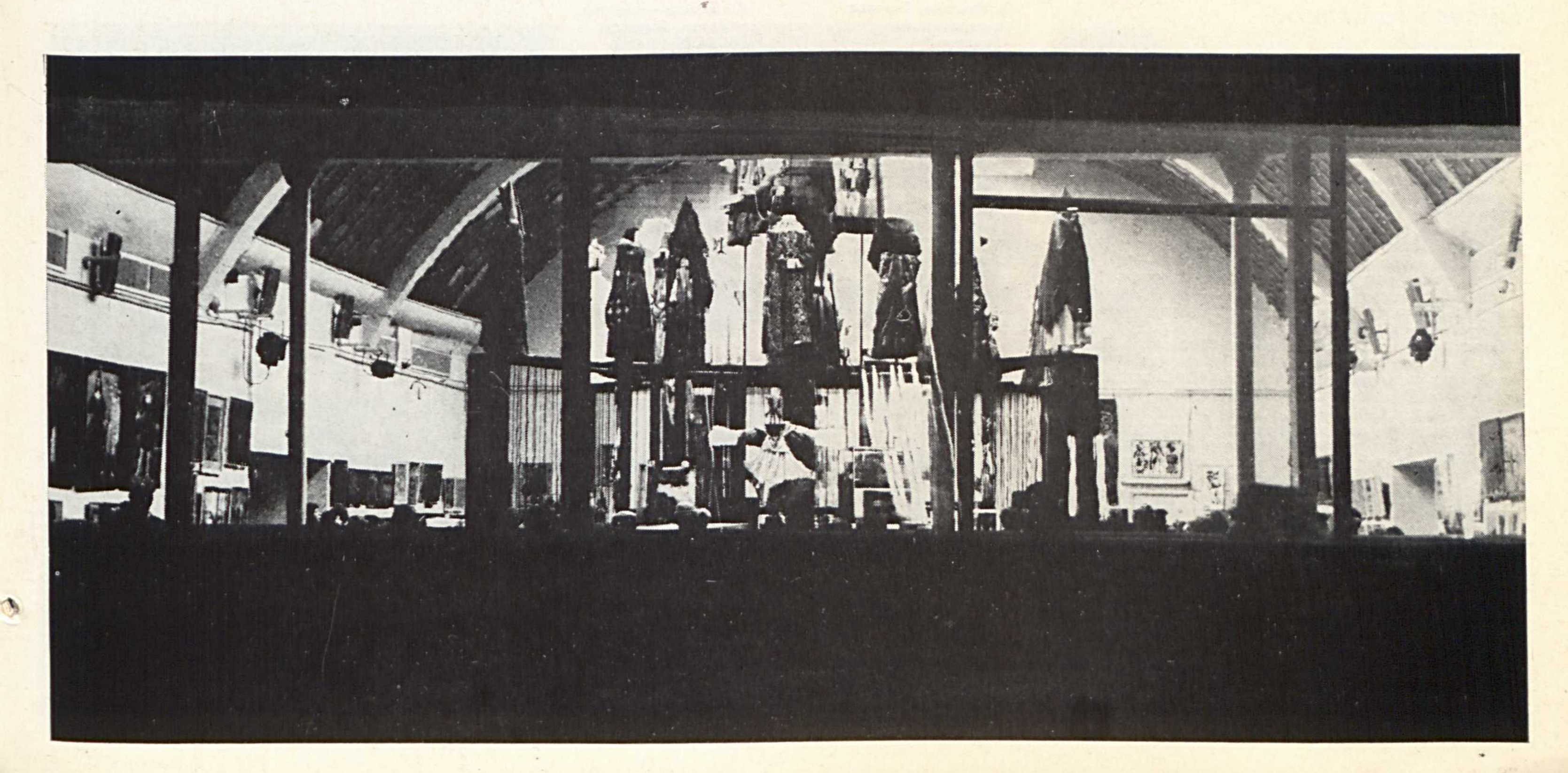
На стр. 37
«Витрина» экспозиции
Вид с Кузнецкого моста

Но живопись — это **живопись**, вид искусства, живущий по своим законам. Тот не музыкант еще, кто научился владеть смычком, и тот не живописец, кто прилежно работает кистью. «Владеть средствами выражения» нужно, «обладая темпераментом художника и собственным идеалом искусства, то есть концепцией природы» (Сезанн). Живопись, которая заполняет залы сегодня, в большей части своей заражена той же силой инерции, что и наскучившие нам сценографические приемы. А склонность к широкоформатности не снимает проблемы прикладничества.
О чем говорят полотна, столь часто в увеличенном масштабе пересказывающие найденные, отработанные, самовоспроизводящие себя театральные мотивы? Отсюда и некоторые странности. Когда Головин сочинял портреты Шаляпина в роли Олоферна или Бориса Годунова, то трудился над портретом человека, артиста, творящего некий сценический образ. Эскизы костюмов он, как и коллеги, писал на листках альбомного формата. Но портрет костюма в натуральную величину, пожалуй, беспрецедентен. Головин не был столь уверен в самоценности живописного холста и своего мастерства.
А между тем проблема мастерства сегодня, как и всегда, актуальна. Достижения последнего периода не опровергают, а подтверждают бесспорное положение о необходимости владения профессиональными категориями своего искусства. Рисовать и писать — живейшая потребность и школа. Но театральный художник не школяр, который сдает экзамен по живописи. У него свои задачи. Поучителен факт восстановления спектакля ленинградского Театра комедии «Тень», самым живым компонентом которого были декорации Н. П. Акимова. Да, блестяще нарисованы, но нарисованы так, потому что в единственной акимовской манере выражают парадоксальность акимовского театрального мышления. Мастерство, индивидуальность и «идеал искусства», т. е. концепция творчества, слиты неразрывно.
Новая «живописная волна» стала реальностью. Но несет ли она в себе заряд обновления сценического языка, новые духовные импульсы театральности или останется одним из выставочных вариантов?

Слово театроведа

Три отражения облика сценографии создают достаточно целостную картину: произошел поворот от концепции — к декоративной пластике, от трагедии — к карнавалу, от образного пространства — к костюму и предмету. И все-таки почему же сценографы отказываются от завоеванного права — решать на своем языке содержание театрального действа? Возможно, осознанно, отказываясь строить мир по особым законам, они отказываются и от ответственности за него?
Переключение внимания искусства с концептуальной напряженности на пластическую и эмоциональную самоценность закономерно, как и борьба конструктивного и живописного, пространственного и плоскостного начал, проходящая с переменным успехом. И естественна сегодня победа пластики после долгого торжества концепции. Остается вопрос качества победившей пластики, ее энергии и самоценности.
Сценография уходит от прямых контактов с большой литературой, питавшей ее на протяжении двух десятилетий. На первые роли приходит музыкальный театр. Но отсутствие драматического напряжения приводит художников к музыкальному театру самых традиционных форм и оборачивается стилизацией.
В музыкальном театре возник мощный трагический мир Е. Лысика. Творчество Труйкиса построено на превращении пространственной геометрии и цвета в сложнейшую музыкальную партитуру. Музыкальный театр ждет применения всего «драматического» опыта сценографии, а не отказа от накопленных возможностей.
Хочется еще раз вернуться к выставке и отметить несколько удач в музыкальных жанрах. В макете И. Нежного к «Герцогине Герольштейнской» Оффенбаха знакомая нам форма музейных панорам с экспозицией военных атрибутов пересекается с классической декорационной традицией венской оперетты и тонкой иронией автора. Возникает наполненное — как звуком — многофигурным движением «батальное полотно».
Реализуется слияние художника с музыкальной партитурой и у Б. Мессерера в эскизах к балету Шостаковича «Клоп». Мессерер разрабатывает подвижную геометрию костюма. И он пользуется не приметами стиля эпохи, а принципом его формообразования, распространявшимся и за пределы изобразительного искусства — и на музыку, и на литературу.
Апофеоз театральности отодвинул на выставке в тень другую тенденцию, уже достаточно разработанную в последние годы. Нейтрализация пространства породила новые качества вещественной конкретности, заявленные макетами И. Попова, «Бедной Лизой» Александра Боровского, эскизами Е. Гороховского.
Здесь как бы исключается всякий образный и концептуальный момент, как и декоративный. Вещь, интерьер, костюм создаются с фотореалистической невозмутимостью и объективностью, вернее, иллюзией объективности, так как уже ракурс и выбор объектов предполагают заложенный в них театрально-игровой смысл.
Так, в эскизе Е. Гороховского к «Грозе» гиперреалистическая фотовспышка использована не для вступления на путь одного из станковых направлений, а как сугубо театральный «проектный язык», снимающий с пьесы все стилизаторские штампы. Предлагается жесткий образ, трагедия, почти физически ощутимая за внешним равнодушием фотообъектива. Каждая драматическая ситуация и ее обстановка осознаются этим направлением как уникальный срез реальности. И одновременно — целостный микрокосм, со своими скрытыми законами, требующий полного воспроизведения, отказа от принесенных извне обобщений и субъективных окрасок.
Это направление, отказываясь от роли демиургов театрального космоса, ждет от театра диалога еще более точного, чем предшественники, принимавшие на себя ответственность за всю действенную структуру.
Задачи «гиперреалистического» и «театрализующего» направления противоположны. Одно стремится к выявлению театральных возможностей самой эстетически нейтральной реальности, а другое — к полному отрыву театральной реальности от бытовой. В одном активизируется вещь, а в другом — костюм.
Переключение внимания на костюм может происходить в категориях чистой пластики. Но чем пристальнее ищет художник истоки театральности в костюме, тем больше шансов, что создание костюма выльется в новое качество — создание персонажа.
Через пластику приходит к персонажу К. Шимановская, через драматургию — Л. Казакова. Театр неожиданно обнаруживается там, где художник как бы и не занят театральностью. Это происходит в эскизах Ю. Кононенко, создающего персонаж и тщательно зашифровывающего пронзительную конкретность знаков своего театра в живописную плотность. Особого театра цвета можно ожидать и от Г. Головченко, всматриваясь в эскиз к «Тилю Уленшпигелю».
Самостоятельным театром персонажей становятся графические листы Е. Степановой к «Быть или не быть» Гибсона, несмотря на внешнюю несоотнесенность с реальной сценой. Низкие горизонты, дающие фигурам монументальность, могут соответствовать маленькой, высоко поднятой сцене, какие были, например, в комедии дель арте. Классическому покою бесконечной перспективы противопоставлена пластика бури. На равнинной тиши человек теряет понятие верха и низа, точку опоры, сопротивляясь неведомым ураганным силам. Можно вспомнить «Капричос», вглядываясь в воздух, способный рождать чудовищ. Но это не отсутствие самостоятельности, а скорее чрезмерность драматического чувства, просящая поддержки у родственных, но устоявшихся в нашем сознании образов, чтобы не оказаться криком в пустыне.
Отрывая взгляд от перспективы этого бурлящего неведомыми силами театра, еще раз обернемся ко всей экспозиции.
Из белого круга, на черном сквозном «постаменте» («вертикальные разрезы прозрачных цилиндров» назвал бы его иной концептуалист, а в театральном просторечии это вогнутые и прямые «ставки», затянутые черным шнуром, стоящие на белом «станке») вознесены корректные, «настоящие» кинокостюмы, лишенные признаков театрального быта и стилизации. Они царят над залом, не включаясь ни в строгую графику архитектуры, ни в живописный карнавал. Они — достоверность прошлого, вознесенная над вымыслом театра к суете улицы за витринным стеклом. Вещь-персонаж над масками и условностью театральной формы — это странное смещение величин, может быть, и не случайно.

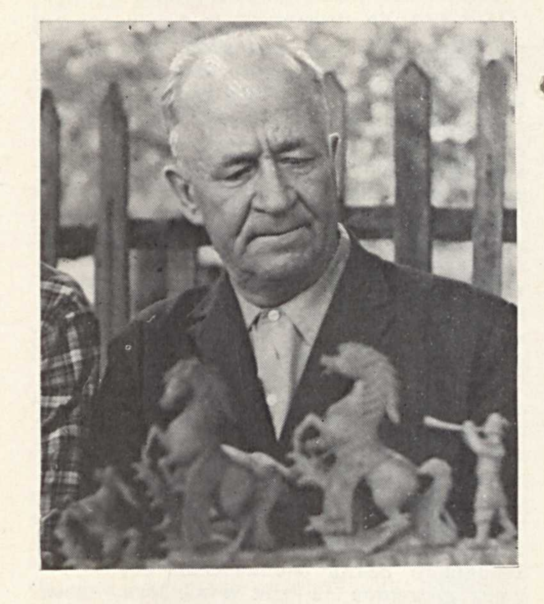
В. Л.



Авторское самосознание мастера

Тамара Зиновьева

Мы получаем много писем, в которых по разному поводу поднимается вопрос об авторском праве в народном искусстве. Потребность в юридическом праве обычно ощущается в случае конфликта. Нередко этот конфликт возникает не столько из-за отсутствия какого-то особого авторского права мастера, а по незнанию или несоблюдению трудовых соглашений или существующих Типовых положений о художественном совете предприятия, о главном художнике предприятия и т. д. Многие конфликты в свое время получили объяснение в газете «Правда» от 11 января 1981 года. В передовой статье говорилось, что, «к сожалению, далеко не везде созданы благоприятные условия для проявления талантов народных мастеров. А ведь именно этим прежде всего определяются качество продукции, ее художественный уровень». Думается, что внимательный подход к возникающим конфликтам дает возможность выяснить недостатки в организации производственной и творческой работы народных мастеров. Редакция приглашает специалистов — мастеров, искусствоведов, руководителей предприятий принять участие в обсуждении наиболее характерных конфликтов выявляющих проблемы реальной практики народного искусства. Тема публикуемой ниже статьи — авторское право мастера.





Современное народное искусство — отнюдь не бесконфликтная область художественной деятельности. Объединяют все эти многочисленные и разные конфликты или не разрешившиеся конфликтами состояния недовольства и сомнения их непосредственные участники, сегодняшние творцы народного искусства, со свойственной им психологией, с их особым творческим сознанием. Личность мастера, художника, его самоощущение в жизни и искусстве — вот истинный показатель того, чем является народное искусство сегодня.

Произведения старого и современного мастера могут принципиально друг от друга не отличаться (хотя эксперт не преминет произвести сравнение не в пользу последнего). И неудивительно: ведь народное искусство, так же как и наше восприятие его, ориентировано на традиционные, неизменные ценности, формы и образы. Воспроизведение старого органичным для сегодняшнего дня способом — его задача. Но как различны пути и творческие манипуляции, приведшие к одинаковым, казалось бы, результатам!

Современного народного мастера нельзя представить себе в виде наивного кустаря, не ведающего, что он творит. Если даже и найдется такой, то первый же встречный искусствовед, этнограф, культпросветработник развеет его невежество относительно его деятельности. Да и без встречного искусствоведа понятие о народном искусстве как о культурной ценности и национальной гордости настолько внедрено в массовое сознание посредством печати, телевидения, рекла-

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

Мой труд ценят и на работе, и посетители выставок. А вот согласия с теоретиками у меня нет — вопросом авторских прав не занимаются. Народные мастера не могут работать только ради радости творчества, из потребности самовыражения... Могу сказать о своих товарищах, народных мастерах — это патриоты своего дела, им не безразлично, как сложится судьба их достижений. У такого мастера наступает такой период, когда он начинает работать не ради одной радости творчества, он ощущает более высокое чувство — он начинает работать с чувством долга. Но не всегда все гладко идет. Возникают разногласия, споры. Обращаемся в вышестоящие инстанции — там, оказывается, вопрос об авторстве в народном творчестве не разработан.
Обращаться во Всесоюзное агентство по авторским правам я не могу. Мне кажется, там авторство измеряется в денежном выражении. И ни один мастер туда не пойдет. Давайте пофантазируем. Вопрос об авторстве в народном творчестве решен. Народного мастера за стоящую работу награждают красивой грамотой (она должна быть 3-х степеней). Может быть, и денежным вознаграждением: ведь не один раз народный мастер жертвовал своим временем, возможностью спокойного заработка ради поисков чего-то нового или, напротив, забытого. Продолжаем фантазировать — народный мастер работает в мастерской (теперь он уже имеет на это официальное право). Он спокоен за свой труд: он имеет авторское свидетельство, и все то, что он нашел и сделал, не придется кому-то делать заново, мастер работает с уверенностью, что его труд не пропадет. Вот так можно помечтать.

Народный мастер В. Самойленко

Л. Кнышук. Ткачиха из села Космач (Украина)

Н. Максимов — резчик из села Богородское (РСФСР)

О. Човекчиев — ювелир из села Кан-Керген (Киргизия)

На стр. 39 Ученики средней школы села Сёмино (РСФСР)

В. Бокусевич — гончар из села Гаваречина (Украина)

Т. Нурматова с помощницами — валяльщики войлока из села Джалпах-Таш (Киргизия)

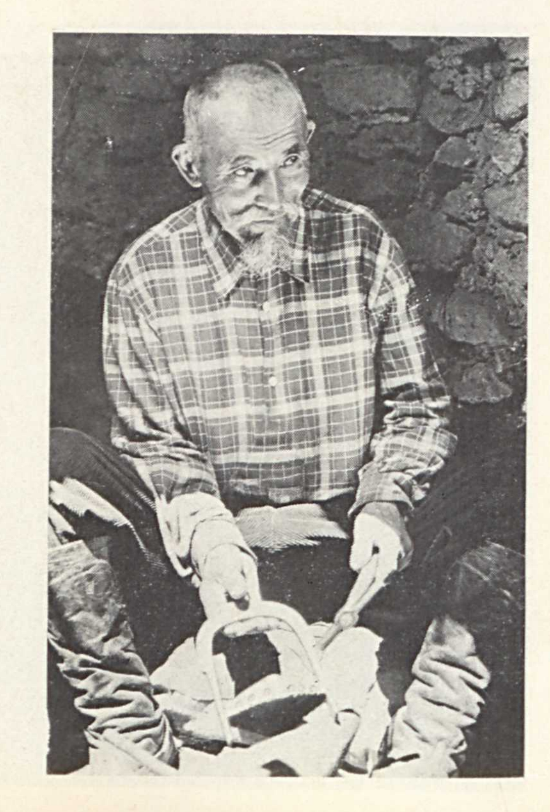
А. Сарина — мастер росписи. Городец (РСФСР)

Т. Алексеева — ювелир Ростов-Ярославский (РСФСР)

Ф. Калининская — вышивальщица из деревни Лычная (РСФСР)

А. Трефилова — мастер дымковской игрушки (РСФСР)

А. Берберян — мастер-ювелир Ереван







мы, торговли, что кустарь способен и сам идентифицировать свой труд с занятиями народным искусством.
Такое положение вещей сложилось не стихийно. Мы пришли к нему в результате упорной, длительной работы по сохранению и развитию народного искусства, проводимой искусствоведами и художниками-профессионалами. Работа эта должным образом направлялась и теоретически вдохновлялась. В 1925 году В. В. Воронов писал: «Задача художника — помочь кустарю осознать те художественно-творческие особенности, которыми последний обладает...» [1]. И кустарь осознал. Народный мастер сам стал у нас художником, его ремесло — искусством, а вещь, выходящая из его рук,— произведением искусства.
Народное искусство утратило для публики свою прежнюю анонимность, и это способствовало формированию у народных мастеров художнического самосознания. Имена мастеров известны, некоторые — весьма широко, приближаясь к известности живописцев, скульпторов, архитекторов. Вещи на выставках, в публикациях имеют, как правило, подписи, именные этикетки. В народном искусстве, так же как и в искусстве «большом», существует теперь индивидуальное авторство.
Когда сфера народного искусства перестала быть герметически замкнутой для остального мира, иначе встал вопрос об анонимности и авторстве в нем.
Да, нам известны имена знаменитых мастеров. Но настоящая, истинная анонимность — обезличенность вещи — это обратная сторона торжества индивидуально-авторского начала. Именно сегодня автор изделия необязательно является его непосредственным изготовителем. Вещь может быть размножена в массовом количестве, и доля авторства, поделенная на цифру тиража, становится настолько ничтожной, что ею можно пренебречь. Чем больше тираж, тем больше авторский гонорар, но перед покупателем — плод труда некоего анонимного исполнителя, образчик продукции предприятия. Процентное соотношение работников художественных промыслов, претендующих на индивидуальное авторство, и рядовых рабочих, на него не претендующих, — не в пользу первых. Вторые же, материально производя художественные ценности, фактически не имеют отношения к искусству. Существуют промыслы, где нет поляризации авторства и исполнительства, и авторы сами размножают свои работы должным тиражом. Есть центры народного искусства, где нет промышленных предприятий, и мастера работают по-кустарному. Вот где процветает индивидуальное авторство и работники — сплошные художники. Такая организация дела гораздо выше ценится любителями традиционного творчества. «Чистое» художество предпочтительнее симбиоза искусства с производством.
Не последнюю роль в формировании художнического, авторского самосознания играет способ передачи и усвоения художественного языка народного искусства. Сегодня технологические приемы и образные мотивы народного искусства не являются исключительной принадлежностью отдельных конкретных мастеров, от которых их можно было унаследовать, как нажитое состояние, по праву родства. Художественный язык народного искусства зафиксирован в научных и методических изданиях, наглядных пособиях, предметных образцах, проанализирован и систематизирован. Изменилась методика обучения мастеров. Ее суть — не привыкание, не набивание руки, как это было прежде, а познание принципов искусства. Народному искусству обучают в специальных учебных заведениях. Перед учащимися ставится цель: научиться создавать художественные произведения. По той же модели строится и обучение на промыслах: всевозможные школы художественного мастерства, курсы повышения квалификации... Мастеров учат сознательно-художественным приемам работы и ориентируют на индивидуально-авторский художественный результат.
Как уже отмечалось, остатки кустарных ремесел, не охваченных современной организационной системой, сталкиваясь с руководящей деятельностью культурных заведений, переориентируются в целевом отношении. Сдавать работы в Худфонд, проходя необходимую и неизбежную процедуру художественно-экспертного отбора — не то что возить товар на рынок. Немало по стране одиночных народных мастеров, которые остались единственными носителями некогда коллективных традиций. Прежде общее, мастерство сконцентрировалось в отдельных личностях. Сознание своей уникальности в искусстве усугубляет у мастера индивидуальное самосознание художника. Художественная деятельность народных мастеров уже не принадлежит обычной жизни с ее бытовыми и экономическими проблемами. При этом о взыскуемой



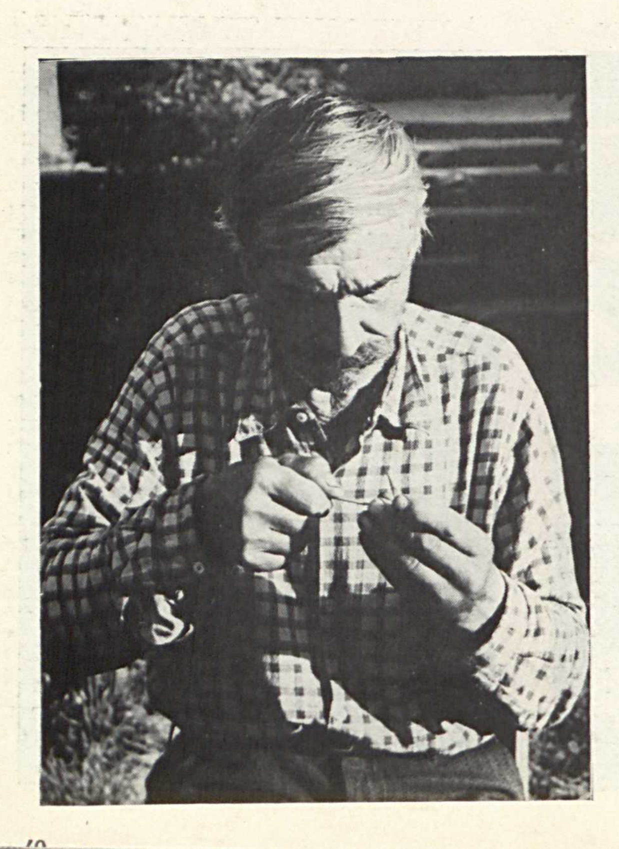


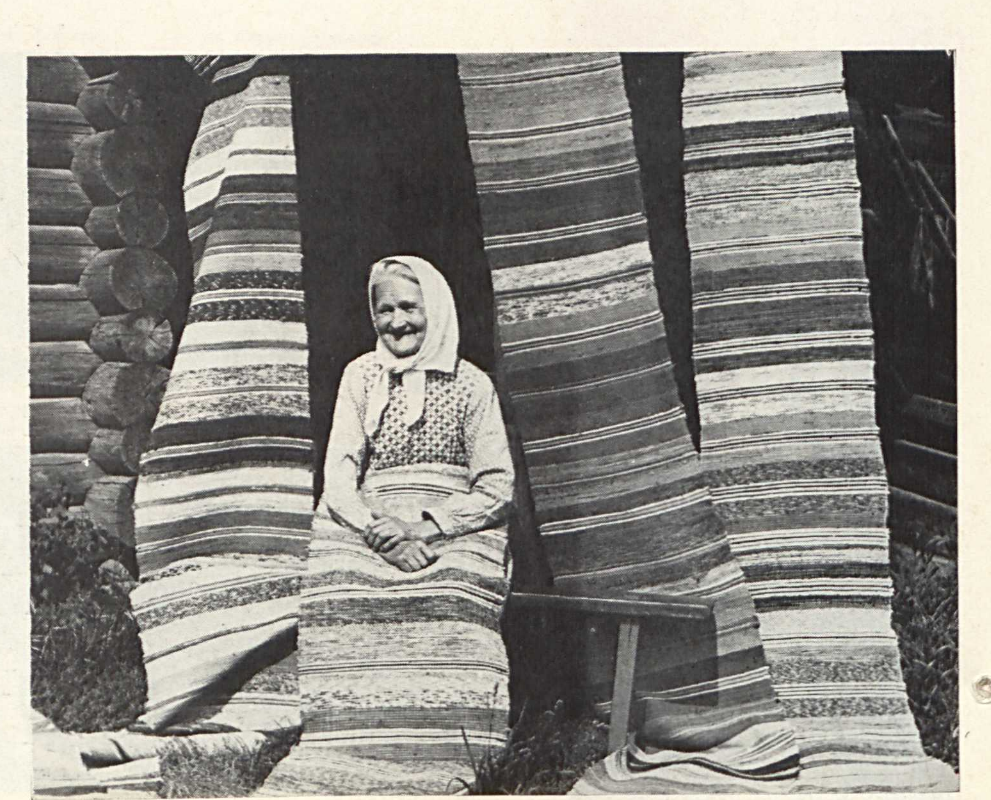




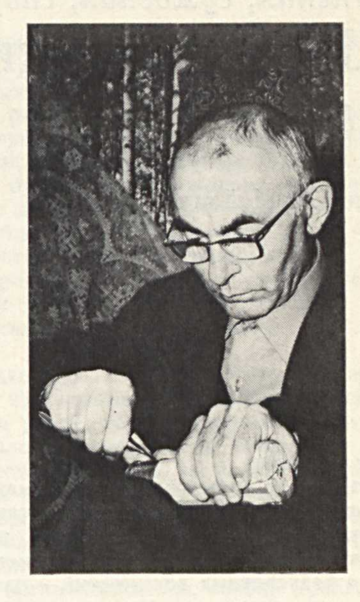


связи народного искусства с бытом не забывают и стараются ее не терять. Искусствоведы более всех испытывают тоску по былой бытовой органичности предмета. Их раздражают выставочно-уникальная направленность работы мастеров, перенасыщение предметов декором, изощрение формы. Они сожалеют о былой бесхитростности народного творчества, о синкретичности крестьянского сознания, которое порождало искусство, состоявшее в полной гармонии с миром. «Уходит бесхитростность, столь естественно объединявшая народную культуру с природой,— важность этой потери осознается сегодняшними мастерами явно недостаточно»,— пишет один из ведущих сегодня теоретиков [2].
Конечно, бесхитростности жалко. Образцу изделия, разработанному на основе изучения традиций, любитель и ценитель народного искусства предпочтет вещь, сделанную стихийно, спонтанно и без рефлексии. Но можно ли вернуть эту бесхитростность путем вящего осознания ее отсутствия и сознательного стремления вновь ее обрести?
Встречаются попытки восстановления — имитации — былой бесхитростности. Это так называемый «метод вживания». Художник-профессионал воображает себя народным мастером, пытается привить себе научно реконструированное его мировосприятие, примеривает на себя его образ, костюм, манеру поведения, а то и переселяется в глубинку, поближе к природе.
Кто не решается «опроститься» сам, тот предлагает создавать резервации народного искусства, где бы мастера жили патриархальным бытом и творили бы без отрыва от земли. И эта идея вроде бы даже где-то внедряется в практику.
Итак, масса творческих работников народного искусства подразделяется на тех, кто осознает важность утраченной бесхитростности, старается ее вернуть, воздействуя собственным примером или экспериментируя с подведомственными кадрами, — и тех, кто осознает это недостаточно и себя числит уже не народным мастером, а художником. За кем из них будущее — пока неизвестно. Однако попытки искусственным образом затормозить и повернуть вспять развитие авторского самосознания в народном искусстве (со всеми вытекающими отсюда последствиями, отражающимися на изделиях) вряд ли будут успешны в современных условиях всеобщей грамотности, информированности и желания жить в цивилизованном комфорте.
Но индивидуализация самосознания мастера опережает индивидуализацию художественного языка народного искусства. Ведь художественный язык народного искусства ценен именно своей неиндивидуальностью, коллективностью, традиционностью. Он принадлежит не только сиюминутному настоящему, но прошлому, что значительно расширяет масштаб его «обобщественности», ибо до нас им владели многие поколения людей. Таким образом, складывается парадоксальная ситуация. Художники с индивидуально-авторским самосознанием создают не индивидуально-авторские произведения. Любой искусствовед разъяснит, что народный мастер путем интерпретации и варьирования традиций своего промысла пытается выразить в произведении нечто свое, личностное. Но ведь и музыкант, интерпретируя исполняемое произведение, выражает нечто свое. И при этом является не композитором, а исполнителем. Народный же мастер ощущает себя художником, и амбиция его приближается к композиторской. Он имеет соответствующий статус в обществе или борется за предоставление ему такового. Он добивается свободы от производственного диктата, особого режима работы, «творческих дней», выставок, поездок по музеям и памятникам — всего того, что включает в себя понятие «художественно-творческая работа». И добивается справедливо, так как без всего этого плодотворно работать не может: так воспитан.
Мастера уповают на авторское право, существующее у нас в обществе, зафиксированное законом и охраняющее произведения искусства от плагиата и искажений. Но возможно ли без поправок и доработок приложить его к народному творчеству?
Авторское право применимо к произведениям, отличающимся индивидуальной стилистикой или, на худой конец, оригинальной композицией. Но ведь в силу традиционности народного искусства, заданности его стилистики мастера редко покушаются на создание композиций абсолютно самостоятельных. Их творческие манипуляции, как обидно это ни звучит, обычно ограничиваются компиляцией традиционных элементов в соответствии с традиционными же схемами. Авторским правом может воспользоваться автор-одиночка, но не сложный по своей структуре художественный организм, в







котором между художниками и их искусством установились особые, непростые отношения.

Поскольку упразднить в современном народном искусстве авторское самосознание художников не представляется возможным, полезнее было бы уточнить его специфику. Наиболее адекватной формой авторства для художественной деятельности мастеров было бы авторство сознательно не индивидуальное.

У художника народного искусства — своя особая миссия: быть живым носителем народных, национальных, исторических культурных ценностей и воплощать их в материальных формах; актуализировать традиции, оживлять их, переводя из мертвого музеефицированного состояния и сухого научного знания в трепетную субстанцию современного искусства. Эта миссия весьма достойная и почитаемая. Именно мастера с их развитым авторским самосознанием должны бы, по идее, ощущать свою особую ответственность за здоровье и судьбу искусства, традициями которого они владеют и распоряжаются. Ответственность гораздо большую, нежели прочие участники производственной, собирательской, научной, рекламной деятельности, широко развернутой вокруг народного творчества.

В народном искусстве — в силу его широкой социальной вовлеченности и адресованности — каждый человек, более или менее причастный к делу, может считать себя компетентным. Искусствовед — ибо он познал традиции, производственник — ибо он материально производит изделия, публика — ибо она тоже «народ». Народным искусством руководят со стороны: «ученые» художники, искусствоведческая наука, промышленность, клубные деятели, педагоги... На их счет принято относить и все недостатки, и тревожные симптомы в народном искусстве. В РСФСР, кроме Худфонда, народными промыслами ведает с десяток министерств. У народного искусства, согласно теории, есть такое свойство — коллективность. Возникает соображение — не является ли эта всеобщая компетентность нынешней ипостасью коллективности народного искусства?

С такой расширительной трактовкой коллективности не согласятся — и абсолютно справедливо — мастера, специалисты, любители и ценители народного творчества, заинтересованные в том, чтобы художественные промыслы не теряли своего лица, не превращались бы в художественную промышленность.

Народному искусству необходима защита от чуждых вторжений и посягательств. Но никто, кроме самих творцов народного искусства, мастеров, художников, осознающих свой долг перед национальной культурой, не сможет наилучшим образом гарантировать эту защиту. Как? Прежде всего своей творческой работой, своим мастерством, своими знаниями и способностями, качеством изделий, выходящих из их рук. Чтобы любым вторжениям и посягательствам противостояла бы зрелость народного искусства как художественного явления.

[1] *Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. М., Советский художник, 1972, с. 186.*

[2] *Канцедикас А. Теоретические выкладки и практические накладки. — ДИ СССР, 1984, № 10, с. 30.*

На стр. 40

Ш. Ормонколова — мастер-вышивальщица из села Кайын-Таш (Киргизия)

А. Соколова — мастер по росписи Городец (РСФСР)

С. Глебка — мастер из села Хоросица (Белоруссия)

П. Угрюмова — ткачиха из села Таунинская (РСФСР)

Н. Гончарова — мастер по росписи. Лауреат Государственной премии им. Репина Жостово (РСФСР)

В. Петухов — мастер по бересте (РСФСР)

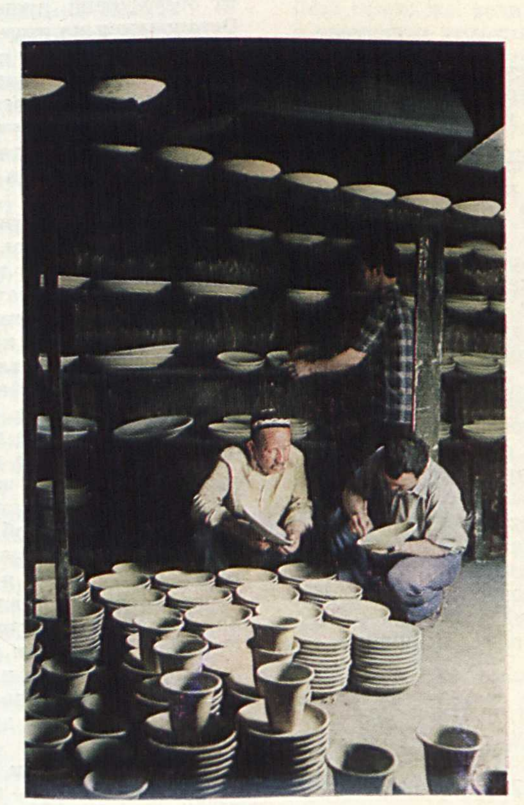
А. Винтоняк — ткачиха из г. Коломыя (Украина)

Р. Алиханов — ювелир из с. Кубачи (Дагестан)

М. Облокулов Село Ургут (Узбекская ССР)

В керамической мастерской Село Ургут (Узбекская ССР)

А. Мухтаров с сыном Самарканд


Цена критики

(Письмо в редакцию)

Вильям Мейланд

От редакции

Разговор о состоянии и проблемах художественной критики ведется журналом давно. В рамках дискуссии, прошедшей несколько лет назад, мы писали о том, что, являясь важнейшим регулятором художественного процесса, критика до сих пор — несмотря на целый ряд безусловных достижений — находится в целом в неудовлетворительном состоянии. Не раз говорилось о творческих проблемах в работе критика: о критериях оценки, методах анализа, общественной эффективности критического труда.

Гораздо меньше писалось о вопросах организационных, связанных с реальным положением критика в системе Союза художников. А между тем именно отсюда, по мнению многих, проистекает целый ряд явлений, вызывающих общую неудовлетворенность. И это не частное мнение. Оно зафиксировано в решениях съездов и пленумов — высших органов руководства творческим союзом. Почему же, несмотря на неоднократные требования, вопрос этот не получил до сих пор не только соответствующего решения, но и практических предложений! Очевидно, есть необходимость в его публичном обсуждении.

Решив познакомить читателей с письмом одного из московских критиков, редакция преследует именно эту цель. Острый полемический тон, личностный характер письма дают, разумеется, материал для размышления, а не решения проблемы. И вместе с тем общая ее постановка кажется нам правильной. Союзу художников нужна профессиональная критика; как этого достичь — вот в чем вопрос. Надеемся, не только критики и художники, но и работники финансовых и юридических служб выскажут свои суждения о том, как подойти к решению этой немаловажной задачи.

Критики, как правило, плохо выглядят. Я имею в виду цвет лица. Загляните как-нибудь в зал, где они что-то обсуждают, зайдите на собрание секции, и вы убедитесь, какой это в массе своей измученный, нездоровый народ.

И странно: они не лазают по пыльным стройкам, как монументалисты; не едят хлеб, измазанный масляной краской; не дышат парами бензиновой горелки, как ювелиры; не поднимают пуды гипса и глыбы камня, как скульпторы. Они даже не вынуждены просиживать целыми днями в душных архивах и библиотеках, как их коллеги — историки искусства. Занятие их, казалось бы, куда более здоровое — посещать вернисажи и мастерские, участвовать в обсуждениях, а потом ходить по редакциям, стремясь пристроить статью — то есть опять-таки на свежем воздухе.

И все же не надо быть опытным терапевтом, чтобы с первого взгляда определить, что работа художественного критика связана с каким-то не известным пока науке профессиональным недомоганием. Так что если бы какой-нибудь специалист заинтересовался наконец людьми этой скромной профессии — пусть не ради нее, а ради науки,— он, вероятно, сразу же задал бы несколько элементарных вопросов: «Получаете ли удовлетворение от работы? Соблюдаете ли здоровый режим? Избегаете ли стрессовых ситуаций?» И чтобы сплошное «нет» не казалось слишком уж формальным, я сейчас попробую рассказать, как это все у критиков обычно происходит, а вы уже постарайтесь, пожалуйста, найти специалиста, который, не изменяя причин, помог бы справиться с последствиями...

*

Начнем с общеизвестного: если где-то сегодня произносится суждение о критике, сводится обычно к одному — не та теперь критика! Где Стасов? Где Белинский? При этом никто, однако, не спрашивает: а смог бы Белинский, занимайся он исключительно критикой, физически существовать?

Я имею в виду не трудности, связанные с нетерпимостью критикуемых — об этом речь впереди,— а нечто совсем элементарное, что отчасти имел в виду стихийный материалист Козьма Прутков, когда советовал: зри в корень! А корень существования уходит, как известно, в производственные отношения, в форму оплаты труда или, коль скоро речь идет о критике,— в рокочущее и роковое понятие «гонорар».

Ведь кто он такой, этот критик? Я имею в виду — за что ему, собственно, платить? Должности такой нигде нет. Работа сдельная, творческая, в связи с чем он и состоит в организации, которая, строго говоря, должна бы называться «союзом художников и художественных критиков». Однако упущение в названии показательно: если о художниках Союз заботится, поддерживая их как профессиональных работников, то никаких форм материальной поддержки собственно критической деятельности эта организация не предусматривает. Оплачивает труды критика не Союз, не Художественный фонд, как это происходит с художниками, а пресса, журналы, и, в отличие от литературных, журналы не толстые.

Статья критическая — это, как правило, половина «авторского листа», то есть 12 машинописных страниц. Оплата зависит от издания: в журнале «Искусство» — 165, в «Творчестве» — 125, а в таком серьезном органе, как «Декоративное искусство СССР» — 83 рубля.

Теперь — элементарный расчет. Чтобы создать полноценный критический текст объемом в упомянутую «половину авторского листа», надо трудиться как минимум месяц. Сюда входят хождение по выставкам и мастерским, работа в библиотеке, добывание иллюстраций (за которые тоже, как правило, нужно платить из не полученного еще авторского гонорара) и, наконец, собственно сидение за столом в ожидании вдохновения. Но если бы на этом все кончалось! Ведь в том-то и состоит специфика истинно критической деятельности, что написание статьи — лишь, так сказать, самое начало творческих мук. Продвижение острого материала в печать — это же скрежет зубовный. Лязгающие ножницы редактора, возражения рецензентов, опасения доброжелателей, краткие сроки на исправление... Нет сил перечислять. Как шутил Виктор Шкловский, нам платят деньги не за труд, а за трудности, с какими мы их получаем.

Приняв за единицу измерения месячный срок, не нужно полагать, будто критик, как автомат, так и штампует по 12 статей в год. И дело не в том (как вы, может быть, подумали), что у него здоровья на такую производительность не хватит. По неведомой причине в наших журналах действует правило: публиковать одного автора не чаще двух раз в год. Кто придумал такое правило, неизвестно, но оно действует. «За год,— пишет Ю. Арсеньева,— критик в лучшем случае может опубликовать 3—4 статьи в специальных художественных журналах, что явно не даст ему необходимых средств к существованию. Попытка найти формы контрактации критиков через Художественный фонд пока не получилась. Научных же учреждений, заинтересованных в систематических критических исследованиях, к сожалению, нет...»[1].

Вот такой пейзаж, уважаемые коллеги, братья-художники и товарищи организаторы художественного процесса. Так что, если бы и явился сегодня среди бела дня в соответствующую секцию МОСХ или ЛОСХ этакий истинный критик, новый Белинский — и что же? Даже если и опознают специфический талант по цвету лица, никакого особого вспомоществования от Союза не будет, а одним писанием журнальных статей не прокормишься.

Но простите,— спросит дотошный читатель,— разве не существует иных форм приложения критических сил? Есть ведь ежегодники, газеты, каталоги; есть, наконец, живые формы работы с художниками и зрителями — организация выставок и их обсуждений, пропаганда искусства. Разве нет?

Остановимся на этом подробнее.

О респектабельных ежегодниках, выпускаемых издательством «Советский художник», в связи с критикой говорить, к сожалению, не приходится, ибо издательский цикл там равен как минимум двум годам. Если статья о нашумевшей когда-то «выставке 23-х» выходит в 1985 году, когда ситуация давно поменялась, это уже не критика. Это, простите, история искусства [2].

Не менее проблематично, хотя и по другим, как бы противоположным причинам, обстоит дело с газетами. Да, были времена, когда именно там жила острая, по-настоящему оперативная критическая статья. Не только в 20-е и 30-е, но и сравнительно недавно на газетных страницах разворачивались оживленные дискуссии, посвященные наиболее волнующим проблемам изоискусства, вызывавшие поток читательских писем и самых разнообразных профессиональных откликов. Трудно сказать, по каким причинам, но сегодня эти времена отошли в разряд легендарных. О них помнят разве что люди старшего поколения. Теперь в адрес газет в среде критиков можно услышать лишь недоуменные жалобы, что вот, мол, о кино и театре, о литературе взрослой и детской — обо всем там возможны острые споры и проблемные статьи. Изобразительное же искусство вынуждено почему-то питаться особого рода литературными сочинениями, язык и стилистика которых могли бы послужить образцом для составления сладких юбилейных речей. Причем критику, как правило, вообще не находится места в газете. Не знаю, кто в этом виноват, но его перо обычно держит в руках журналист или писатель, которые сочиняют как бы поэмы в прозе, всерьез полагая, что ничего лучшего для возлюбленного ими художника и изоискусства в целом быть не может.

Так что, оставив эти проблемные области, обратимся к тому, что более реально,— к специфическим мелочам критического производства типа каталогов к выставкам. Теоретически, впрочем, считается, что это вовсе не мелочи. На последнем съезде

художников, например, о каталогах говорилось, что «они не только пропагандируют творчество художника, но и закладывают фундамент истории искусства наших дней» [3]. Практически же...

Могу рассказать. Инициатива обращения к критику с просьбой написать статью в каталог обычно принадлежит не организаторам выставок, а художнику или группе художников. Они избирают для себя такого человека, который мог бы о них сочинить что-нибудь хорошее (в идеальном для критика случае — справедливое), который не посмеет усомниться в достоинствах их искусства на страницах каталога, ими же ему заказанного. Что же касается возможностей дирекций выставок заказать хорошему критику добротную статью в каталог, то судите сами. В столичной Дирекции, например, в последние годы оплата каталожных статей низведена до своеобразного «рекорда»: при норме, отведенной на такие статьи в 5—7 (максимум 10—12) страниц, она составляет 30 (максимум 75) рублей. Иначе говоря, она приравнена к оплате справочных, самых низкоквалифицированных текстов — 150 рублей за авторский лист,— с чем критику, разумеется, трудно согласиться (без специальной просьбы со стороны художника).

Да и как соглашаться? Ведь в «Справочнике нормативных материалов для издательских работников» (М., «Книга», 1977) указано, что этой нормой потолок искусствоведческого благополучия вовсе не исчерпывается. После идут цифры 225 и 300, и 400, которые также — покорнейшая просьба! — не считать чем-то из ряда вон выходящим: большинство издательств пользуются именно ими и страдают, что не могут заплатить больше. Значит, весь вопрос в том, как квалифицируется критический текст, приравнивается ли он к справочной или творческой работе. Ответ содержится в специальном письме к директорам предприятий и организаций Художественного фонда РСФСР от 18 мая 1982 года, где норма оплаты каталожных статей приравнена к справочным изданиям. Там, правда, сказано: «В *исключительных* случаях за статьи о *ведущих* художниках, в которых дается *глубокий* анализ их творчества (все подчеркивания в тексте мои.— *В. М.*), а также за статьи каталогов выставок международного и всесоюзного значения возможно устанавливать авторское вознаграждение в размере 225 рублей за авторский лист». И подпись: Л. В. Винокуров. Хочу обратить внимание на отсутствие разъяснений, по каким критериям распределять художников на «ведущих» и обыкновенных и разбирать искусствоведческие тексты на предмет выяснения «глубокого» и «мелкого» анализа.

Кто-то скажет: при чем здесь эти грошовые подсчеты? Разве можно забывать о высоком чувстве внутреннего удовлетворения, о высочайшей радости утверждения открывшейся критику художественной истины? Все это так. Но ведь в промежутке между озарениями искусствовед должен жить и вообще иметь некоторые силы, чтобы этот самый каталог или иную «малость» сделать. Это ведь, кроме всего прочего, и нервная, физическая работа в условиях, далеких от музейной упорядоченности, когда необходимо бывает просмотреть огромное число произведений разных лет и качества, находящихся в разных местах, восстанавливая по крохам и еле заметным признакам историю уникального творческого пути. Это подлинно научный и нередко требующий подвижничества труд. Кстати, не забудем и те напряжения, которые при добросовестности и последовательности искусствоведа неизбежно возникают в отношениях с художником, а то и его родными, друзьями, почитателями. Не знаю, имели ли древние греки в виду критиков, когда говорили, что «прекрасное трудно»; для нас оно трудно до чрезвычайности.

И все же,— уже раздражается (я чувствую) читатель,— зачем все это рассказывать в журнале? Кому какое дело до ваших заработков? Действительно, никакого. Но если позволите сказать без всяких оговорок (хотя оговорки нужны), вывод из всего сказанного может быть только один. У нас нет, не создано, не продумано материальных условий для существования профессиональной критики. Все мы — любители, если иметь в виду, что все ходим на службу, работаем в других местах, пишем тексты иного рода, а главным делом, критикой, занимаемся лишь в свободное время, когда люди иных профессий работают на дачных участках, читают книги, посещают музеи и выставки для собственного удовольствия. Так вот, именно этот вопрос: достаточна ли сегодня, при нынешней ситуации в искусстве, критика непрофессиональная, «любительская»? — и нуждается, по-моему, в обсуждении.

Возьмем для сравнения историков искусства. В принципе каждый способный к этой работе человек может надеяться поступить на работу в НИИ (или музей), где будет заниматься своим прямым делом, отчитываясь в тех же «листах», причем, поделив его годовую зарплату на норму индивидуального плана (5—8 листов, в зависимости от должности), мы обнаружим, что ему платят от 400 до 600 рублей за тот же самый, что у нас, «авторский лист». При этом никто не требует, чтобы весь объем написанного был доведен до печатной кондиции. Отнюдь. Значительная часть произведенных текстов после обсуждения коллегами, произнесения на конференциях и т. д. оседает в архивах (аналогично, кстати, судьбе многих живописных, скульптурных, графических произведений, обретающих после выставки прописку в запасниках и хранилищах). Другая часть научной работы лишь условно пересчитывается на «авторские листы», а на деле представляет собой редактирование, чтение лекций, рецензирование чужих произведений. И вот именно такая организация научной искусствоведческой деятельности служит поддержанию профессии, которая, как и всякая профессия, может жить лишь тогда, когда люди, к этому призванные, занимаются ею регулярно, не пропуская ни дня. Да разве художники этого не знают? Разве не слабеет кисть, когда ее не держишь в руках ежедневно, не грубеет рука музыканта, отрывающегося от инструмента, не теряет квалификацию хирург, делающий операции лишь время от времени?

На одном из недавних пленумов СХ художник А. Мыльников говорил о заниженности расценок на живопись. По его словам, «те гонорары, которые отпускаются на картину, не предвидят такую работу, как, скажем, работа Александра Иванова над картиной «Явление Мессии» [4]. Я привожу это суждение уважаемого мастера не для того, чтобы дать масштаб для сравнения оплаты труда членов разных секций одного творческого союза — он, надеюсь, известен,— а для того, чтобы поддержать логику художника, обращающегося с претензией к своему Союзу, который не в последнюю очередь для того ведь и создан, чтобы обеспечить возможность профессионального бытия своих членов.

Вспомним, что когда Союз складывался, перед ним стояла совершенно четкая задача, которая и была решена: обеспечить такое существование мастеров кисти и резца, чтобы художник не ходил с 9 до 17 на службу, занимался творчеством не только в свободные от работы часы. Система договоров, закупок с выставок и из мастерских, творческих командировок, трудовой деятельности в комбинатах Худфонда — все это служит одной святой цели: возможности 19 600 художникам, входящим в СХ СССР, быть профессионалами, а не любителями.

А что же критики? Когда Союз организовывался, особой проблемы с ними не было. Критики и искусствоведы до 1940 года вообще не имели своей секции и были приписаны к другим, так сказать, «по специализации». Не будем сейчас вспоминать творческую обстановку тех лет: задачи, которые отводились в ней критике, были несравненно проще и определеннее, чем сегодняшние. И художников тогда во много раз было меньше, и ситуация в искусстве не похожа на нынешнюю. А вот когда начался процесс, приведший к существующей ныне сложности, многоликости, многоаспектности искусства, когда критерии утратили нормативность, а художественная жизнь усложнилась до чрезвычайности,— тут-то и выяснилось, что любительские формы критической деятельности не могут никого удовлетворить. А никаких других нет. Разрешите пояснить.

Возьмем, к примеру, выставку — как точку скрещения интересов художников и критиков. Финансово-правовые связи, сложившиеся между художниками и организациями, финансирующими выставки, заказывающими и покупающими произведения, за прошедшие 53 года существования Союза четко определились. Их, разумеется, необходимо развивать и совершенствовать, но они по крайней мере реально действуют. А как связан с выставкой критик? О благодати каталожного производства мы уже говорили. Что дальше? Вернисаж состоялся, толпы зрителей хлынули в залы. Одни жаждут внятного слова экскурсовода, другие не менее напряженно ждут профессионального обсуждения. Ждут активности критиков, вокруг выставки возникает прямо-таки электрическое поле всеобщего ожидания. А ждать-то, между тем, нет никаких оснований: ни времени, ни стимула для обработки выставки у критика нет. Только голый энтузиазм, только рудименты профессионального чувства долга. Ни в одну смету расходов по выставкам критика не включается. Ни одна бухгалтерия Худфонда не примет к оплате текст критического выступления перед зрителями или на обсуждении. Даже обзорные доклады, предваряющие такие обсуждения, никак не оплачиваются. В лучшем случае в качестве исключительного благодеяния Союз художников может выделить так называемую «творческую помощь», которая, кстати сказать, может быть выплачена лишь раз в год. Как выполнять после этого постоянную резолюцию всех съездов художников по усилению связи художественной критики с практической выставочной деятельностью?

Ведь опять же, если всерьез: что значит сделать обзор выставки в нынешних условиях? Это гигантская, подлинно исследовательская работа, требующая досконального, многодневного изучения, знания не только произведений, представленных на данной выставке, но и творческого пути каждого из участников.

Когда-то так и работали критики — почитайте сейчас статьи А. Федорова-Давыдова, А. Эфроса, Б. Терновца, Н. Щекотова, Я. Тугендхольда, А. Бакушинского. Профессионализм критика — это каждодневная, постоянная включенность в жизнь искусства и, разумеется, не только двух-трех художников, с которыми он лично дружит, а искусства в целом, в разных городах, республиках и даже странах. Когда этого нет (а этого в основном нет), обсуждения выставок превращаются в необязательные, часто концептуальные, а порой риторические выступления «аллилуйного» характера. И не случайно, что подобную «работу» с гораздо большим успехом выполняют чаще всего сами друзья-художники и прочие приглашенные, импровизирующие по ходу дела этакие тосты в честь авторов с выражением любви.

Короче: «Налицо в высшей степени странная ситуация. Имеется огромная потребность в работе критика. Имеются люди, способные грамотно выполнить эту работу. Но реальные условия жизни критика как бы делают все для того, чтобы оторвать его от Союза. Свое право и потребность получать вознаграждение за труд искусствовед может реализовать где угодно, только не в рамках Союза художников. Он должен зарабатывать вне Союза, отдавать силы и время штатной работе, хотя Союз нуждается в его профессиональном умении не меньше, а даже больше, чем иные учреждения... Доклады, выступления на конференциях, аналитические и рецензионные материалы, различные материалы пропагандистского профиля — вот то, что мы сегодня должны давать Союзу в большом объеме; и это, собственно, та продукция искусствоведческого труда, которая нас кормит. Те из художников, кто соприкасается с подобной работой, прекрасно понимают, что ее нельзя активизировать без какой-то материальной базы» [5].

Все это говорилось не раз. И вот результат. Сколько в нашем здоровом девятнадцатитысячном коллективе искусствоведов?

850 душ, если верить последнему справочнику. А сколько из них, пусть любительски, но регулярно занимаются критикой современного искусства? То-то и оно. Люди уравновешенные, уважаемые — историки искусства, преподаватели, музейные работники — не ищут приключений на сильно пересеченной местности современного творчества, даже если и начинали как критики, имели талант и соответствующий темперамент. Теперь они занимаются чем-нибудь вечным — Леонардо, Ван Гогом, русско-такими-то связями в XVIII веке. Тексты всем нравятся, никого не тревожат, почему и публикуются обычно трижды — в журнале, в сборнике, потом в монографии — и все по хорошим расценкам, с добротным приварком в виде премии, степени, имени (ибо слава великого персонажа освещает автора красивой книжки). Рядом с этим профессиональным существованием критики действительно выглядят озабоченными неудачниками: с утра спешат в редакцию, в контору, в институт, где действуют все правила трудовой дисциплины; где справедливо суровые по отношению к современному им изоискусству, ораторы, пророки, проповедники смиренно пребывают в хорошо описанном великой русской литературой звании... И именно этот перепад от свободы и строгости собственных профессиональных суждений к служебной подчиненности, может быть, наиболее губительно сказывается на методично сотрясаемой нервной почве, на которой и произрастают обычно все основные профзаболевания тех, кто общается с большим количеством творческих натур.

Что же тянет этих неуемных чудаков к непросохшим холстам, неокрепшей глине, что заставляет писать о новых, только что созданных, еще не апробированных временем произведениях, бегать вечерами по мастерским, отпрашиваться у начальства на вернисажи и обсуждения, да еще успевать самих себя критиковать за недостаточно обоснованную в научном отношении деятельность? (Подобное самоедство тоже надо бы записать в медицинскую карточку, чтобы в дальнейшем исследовать как редкую разновидность профессионального мазохизма.) Может быть, ощущение своей нужности искусству?

Может быть. Вот только ощущение это с ними мало кто разделяет. Здесь мы переходим к еще одному, возможно, главному симптому критического неблагополучия, являющемуся причиной всех остальных.

* * *

Работая над каталогом групповой выставки 10-ти московских художников старшего и среднего поколения, я среди прочих вопросов задал и такой, который в глубине души волнует каждого человека, пишущего об искусстве: «Каково ваше отношение к критике?»

Вот несколько ответов:

«Что я думаю о критике? Как-то не замечал, что она существует» (В. Вильвовский).

«Критики поставлены рядом обстоятельств в более трудные условия, чем мы, художники» (А. Марц).

«Критик должен со мной общаться на профессиональном уровне» (С. Миренская).

«Хочу, чтобы критик «разул глаза» и научился, наконец, различать подделку и подлинники» (Н. Богушевская).

«Помогает ли критика искусству вообще и отдельному автору в частности? Сомневаюсь... Критика гораздо точнее в определении общих тенденций, чем в конкретном разборе» (Д. Митлянский) [6].

Как видите, суждения художников разноречивы. И это еще самые сдержанные суждения. На страницах журнала «ДИ СССР», например, Е. Расторгуев выразился более определенно: «Мы, художники, работаем и вовсе не нуждаемся в критиках. Не нужны они нам... Честно говоря, у нас, художников, чувство критики настолько атрофировалось, что мы иногда и статей-то не читаем, потому что неинтересно; сам с собой, со своим приятелем разбираешь работы. Может быть, и не совсем складно получается, но мы как-то находим понимание друг с другом и без слов» [7].

Вот ведь как! Посмотрят в глаза друг другу — и, как слеза, набегает проникновенная «критика». Поневоле обзавидуешься.

«Я уже 50 лет в строю мастеров изобразительного искусства,— пишет в статье «Художник и критик» московский живописец И. Гурвич,— и с горечью убедился, что мы, художники, часто не понимаем критиков, а они — нас. Очевидно, это заложено в самой природе критиков. Художник понимает художника с полуслова. Выступление же критиков редко доходит до сердца художника» [8].

Сколько потрясающих основы критического творчества выводов следует из этих высказываний! Два-три предложения — и нечувствительная «природа» критиков заклеймена. Сердца же художников, нежно любящих друг друга, бьются в упоении. Так и хочется поверить, что благость художнического взаимопонимания — основное и всепоглощающее чувство, царящее во всех отделениях Союза. Читая подобные рассуждения, слушая иных ораторов, невольно начинаешь терзаться сомнениями: а может, и впрямь во всем виноваты стрелочники-критики, а пыщущий парами чувств паровоз искусства здесь не при чем?

Вот, стало быть, и еще одна причина (причем из разряда основных) для профессионального недомогания. Впрочем, разве это касается одной лишь художественной критики? А как у соседей? «Послушаешь иного маститого оратора,— пишет литературный критик Е. Сидоров,— на очередном писательском собрании, когда он вновь и вновь устраивает критике проработку, непременно требуя при этом на сцену нового Белинского, и подумаешь: а ведь столь справедливому и гневному обличителю и невдомек, что требуемый Белинский вряд ли пришел бы в восторг от творчества как раз тех литераторов, которые высокомерно относятся к критической мысли наших дней, в глубине души видя в критике служанку литературы, а не суверенный жанр творчества. Не говоря уже о том естественном соображении, что подобная логика как бы подразумевает, что Пушкины и Гоголи вот уже перед вами, так что только одного неистового Виссариона и недостает» [10].

И другой литературный критик И. Дедков говорит о том же в статье «Диктует время»: «...У нас мало критики критикующей, а явись она — целый переполох: враг под стенами города! Запирают ворота, высыпают на стены, льют горячую смолу, рвут рубахи на груди... А все почему? Отвыкли. Отвыкли от чего-то очень нормального, естественного и необходимого. Отвыкли многие. Хорошо, когда отвыкают от разносов, доносов, окриков, оскорблений. Но я разве об этом жанре?» [11]

* * *

Еще в 1981 году на отчетно-выборной конференции МОСХ было сказано: «Одним из наиболее острых и трудноразрешимых вопросов остается проблема создания материальных условий для тех, кто проявляет способности и желание сделать художественную критику своей профессией, тогда как сейчас она является, как правило, общественной работой, которой занимаются в свободное время.

Следует помнить, что критика и искусствоведение это большой профессиональный творческий труд, вполне полноправный и самостоятельный, любому другому творческому труду равный, со своей ясно выраженной общественной функцией. Только при таком понимании задач критики она может полноценно выполнять свою роль двигателя и объективного ценителя происходящих творческих процессов» [12].

Еще более основательно и конкретно говорилось о критике в Постановлении 5-го съезда художников Российской Федерации, который прошел в том же 1981 году: «Съезд считает необходимым всемерно развивать и активизировать деятельность художественной критики... Съезд отмечает, что в этой важнейшей области существует еще множество резервов, далеко не до конца используемых. Помимо субъективных причин такого положения, связанных с качеством конкретной работы критиков, съезд отмечает здесь и причины объективные, прежде всего не до конца еще определившийся статус художественного критика в рамках Союза. Нет устоявшейся системы договоров с критиками и искусствоведами, под конференции и теоретические сессии не предусмотрено специальных ассигнований. Съезд считает необходимым в кратчайший срок решить эти проблемы» [13].

И так от съезда к съезду. В постановлении последнего всесоюзного определенно говорилось: «Съезд считает важным еще более активизировать критическую деятельность, поручив будущему правлению, в соответствии с предложением Союза художников, решить актуальные вопросы организационного и творческого положения критика в системе Союза художников СССР» [14].

На недавнем, четвертом пленуме правления Союза художников СССР наш председатель Н. А. Пономарев говорил: «Пора, наконец (и тут мы обращаемся прежде всего к нашей юридической и финансовой службам), найти пути реализации на практике решения последнего Всесоюзного съезда художников об упорядочении правового статуса критиков и искусствоведов в системе Союза. И здесь также, если мы хотим добиться положительных результатов, наше слово не должно расходиться с делом» [15].

Как видим, это не только пожелания и просьбы. Это решения съездов и пленумов — и что же? Вздрогнула ли хоть одна юридическая или финансовая инстанция? Проникся ли кто-нибудь из компетентных лиц не просто сочувствием, но деловым настроением, необходимым для решения хронической проблемы? Отнюдь. Воз критический и ныне там.

А между тем в наших партийных документах критика определена как «главный метод влияния на художественное творчество» [16].

Слышите: КРИТИКА, а не взаимное обсуждение художников, понимающих друг друга с полуслова. И если кто-то из живописцев, графиков, скульпторов, мастеров прикладного искусства «не замечал до сих пор, что критика существует», значит надо сделать все необходимое, чтобы наконец заметили. А путь один — обеспечить работникам критического цеха то, что Союз обеспечивает всем другим своим членам: возможность профессиональной работы.

---

1 *Художник и критик (5-й вечер в клубе живописцев).— Московский художник, 17 февраля 1973 г.*
2 *«Советская живопись-5». М., Советский художник, 1985, с. 198—214.*
3 *Стенографический отчет 6-го съезда художников СССР, с. 262.*
4 *Стенограмма 4-го пленума СХ СССР 19 декабря 1984 г., с. 47.*
5 *Крепить содружество художников и искусствоведов. Выступление председателя секции критики и искусствознания А. Морозова на партийном собрании МОСХ.— Московский художник, 6 июня 1979 г.*
6 *Каталог выставки 10-ти московских художников. М., 1985.*
7 *Художники о критике.— ДИ СССР, 1983, № 1.*
8 *Московский художник, 16 января 1981 г.*
10 *Литературная газета, 20 марта 1985 г.*
11 *Литературная газета, 19 декабря 1984 г.*
12 *Почетный долг — творить для народа. Доклад председателя правления МОСХ Б. Тальберга на отчетно-выборной конференции МОСХ.— Московский художник, 22 мая 1981 г.*
13 *Постановление 5-го съезда художников Российской Федерации. Сокращенный вариант стенографического отчета. Л., 1983, с. 202.*
14 *Постановление 6-го съезда художников СССР. Стенографический отчет, с. 291.*
15 *Московский художник, 11 января 1985 г.*
16 *Постановление июньского (1983) Пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии».*

Эта книга * вышла в свет в дни сорокалетия Великой Победы, когда с особой силой всплыли воспоминания о героической борьбе всего советского народа против фашистских захватчиков, о бедствиях и разрушениях, которые принесла война, об усилиях по восстановлению нашей страны.

Книга М. А. Тихомировой вносит свой ценный вклад в эти воспоминания, она открыла еще одну страницу тяжелых и героических будней блокадного Ленинграда, рассказав о деятельности музейных работников и искусствоведов по спасению культурных ценностей, о реставрации и восстановлении дворцов и парков знаменитых ленинградских пригородов.

Трудно однозначно определить жанр этого издания, потому что в нем органично соединились литературное повествование о жизни и труде ленинградских деятелей изобразительного искусства в годы войны, документальная хроника музейной работы тех лет и научно-исследовательские материалы, раскрывающие процесс восстановления памятников архитектуры и декоративного искусства. Все это объединено взволнованной авторской интонацией непосредственного участника описываемых событий.

Автор книги, известный ленинградский искусствовед, в послевоенные годы главный хранитель Петергофа, Марина Александровна Тихомирова жила и работала в осажденном Ленинграде. Она была среди тех специалистов, кто сохранял художественные сокровища прикладного искусства, вывезенные из пригородных дворцов и укрытые в ледяном темном, но надежном Исаакиевском соборе, среди тех, кто первым пришел после прорыва блокады в разрушенный фашистами Петергоф, и принимала самое активное участие в его восстановлении и научной реставрации.

Книга Тихомировой содержит ценнейшие сведения о неугасавшей художественной жизни Ленинграда в суровые годы блокады — о деятельности ЛОСХ, о работе художников и организации выставок (первая из которых состоялась в феврале 1942 года), об оформлении могил Александра Невского и Суворова, у которых приносили присягу идущие на фронт защитники Ленинграда, о создании экспозиции музея партизанского движения (художники Н. Суетин и А. Лепорская), о чтении лекций по искусству в военных частях и госпиталях, просто о творческом общении художников, искусствоведов, артистов. И все это на фоне физических страданий, опасности, горечи потерь, перед лицом самой смерти.

Первая глава посвящена трудовым будням коллектива женщин, музейных работников, которые, превозмогая голод и холод, пренебрегая опасностями артобстрела, сохраняли, берегли, спасали от бомбежки и сырости, продолжали изучение памятников материальной культуры — ковров, мебели, фарфора, бронзы, свезенных из пригородных дворцов под своды Исаакиевского собора. Не могут не вызывать восхищения сила духа этих женщин, их беззаветная преданность своему делу, непоколебимая вера в близкую победу.

Большая часть книги описывает период после прорыва блокады и рассказывает, какими предстали после освобождения дворцовые ансамбли и парки Петергофа, Пушкина, Павловска, Гатчины, чудовищно разрушенные врагом. Этот рассказ, написанный очевидцем, заставляет сжаться болью сердце читателя.

Целенаправленно и систематически фашисты подвергали разрушению и уничтожению сокровища русского национального искусства и архитектуры. Трагическим символом этой вражеской ненависти к русской культуре стала статуя А. С. Пушкина с пятью пулевыми отверстиями во лбу, которую обнаружили у въезда в город Пушкин, по дороге к Царскосельскому лицею. Пушкин был расстрелян фашистами. С захватывающим интересом читаются страницы, где рассказано, как шло разминирование Петергофа, были начаты разборка руин и расчистка парка. С какими трудностями и волнениями шло отыскание спрятанных от врага в тайниках, схороненных в земле бронзовых статуй.

Здесь бок о бок работали искусствоведы и саперы, архитекторы и солдаты, студенты Академии художеств и местное население.

Приходится удивляться, с какой быстротой и находчивостью были спрятаны многие скульптуры пригородов, которые невозможно было вывезти. Например, ценнейшая коллекция античных статуй была схоронена в подвале Павловского дворца, замурована там; по трагической случайности, в помещении над этим подвалом разместилось гестапо, но гитлеровцы не обнаружили тайника, и прекрасные «античные» боги после освобождения Павловска снова украсили залы дворца. Ярко описан в книге этот и многие другие эпизоды самоотверженного труда ленинградцев над восстановлением художественного облика прекрасных пригородных ансамблей.

Кроме историко-документальной эти главы имеют и исследовательскую ценность, так как в них (хотя и в краткой форме) рассказывается о тех научных и атрибуционных изысканиях, которые предваряли и на которые опиралась реставрация. Как, например, благодаря работе с архивами и источниками петровского времени было раскрыто содержание и смысл рельефов Большого петергофского каскада, представляющих собой аллегорические композиции, повествующие в мифологической форме о морских победах молодого Российского государства. Особенно интересна в этом плане глава о восстановлении Монплезира, в ходе которого были обнаружены собственноручные чертежи Петра I по планировке здания и разбивке парка, открыты имена русских мастеров, исполнявших росписи знаменитого Лакового кабинета (приписывавшиеся ранее художникам Японии или Китая). Воссоздание лаковых панно было поручено группе художников Палеха во главе с Н. М. Зиновьевым. Автор книги подробно рассказывает о том, с какой ответственностью и тщательностью, виртуозным мастерством и вдохновением провели эту работу палешане. Так М. А. Тихомирова приоткрывает обычно скрытую от неспециалистов работу — научную, исследовательскую, экспериментальную и исполнительскую, которая вернула к жизни художественные памятники Ленинграда.

В ходе повествования раскрывается то огромное социальное, патриотическое значение, которое имело восстановление разрушенных захватчиками художественных памятников; оно воспринималось ленинградцами, всем народом как окончательная победа над врагом, как утверждение созидательного начала над смертностью войны, как уверенность в мирном будущем.

И в этом ряду один из самых впечатляющих — рассказ о реконструкции и возведении в Петергофе знаменитой золоченой статуи «Самсона». Воссозданная по сохранившимся фотографиям скульптором В. Л. Симоновым и отлитая в мастерских «Монументскульптура» трехметровая бронзовая статуя была, по настоянию рабочих, провезена на грузовике стоя по всему городу. Вот описание этого события:

«Громадная, сверкающая на солнце фигура «Самсона» появилась на Невском неожиданно... Тем разительнее и радостнее было его появление. К нему сбегались со всех сторон, ему аплодировали, его провожали. Одно за другим открывались окна домов, и в них появлялись радостные лица. Имя его звенело по всему Невскому, ему кричали «ура», группы военных останавливались, отдавая ему приветствие, как генералу, и невозмутимые ленинградские милиционеры, решив, что все происходит как надо, открывали ему «зеленую улицу», останавливая на перекрестках весь городской транспорт, как подлинному триумфатору.

А «Самсон», возвышаясь на своей платформе над многолюдным Невским, медленно и плавно продвигался вперед среди этого внезапно вспыхнувшего триумфа. Вокруг него сгрудились люди, вернувшие его к жизни. Это был их праздник — неожиданная щедрая дань за все бессонные ночи упорного тяжелого труда. Так вошел в нашу жизнь новый «Самсон», и так признал его Ленинград памятником славы и побед» (с. 228—230).

Ценность труда М. А. Тихомировой еще усиливается тем, что эмоционально и увлекательно написанный текст сопровождается значительным числом уникальных по своей исторической ценности фотографий, доносящих до нас разные моменты работы по восстановлению памятников, и зарисовками художников-очевидцев, запечатлевших военные будни и послевоенную жизнь Ленинграда, разрушенные и возрожденные сокровища культуры.

Многолетний исследовательский и литературный труд Марины Александровны Тихомировой заслуживает признательности широкого круга читателей.

Л. Крамаренко

---

* *М. Тихомирова. Памятники, люди, события. Из записок музейного работника. Ленинград, Художник РСФСР, 1984.*

Газета ДИ

Выставки

Праздник фольклора в Куйбышеве

В Куйбышеве стали традиционными летние областные праздники фольклора, для участия в которых в город приезжают самодеятельные коллективы и народные мастера из самых отдаленных уголков Среднего Поволжья. В области живут рядом русские, татары, чуваши, мордва, украинцы. Поэтому, наверное, фольклорные праздники получаются здесь такими яркими, многоцветными, радостными: каждый из поволжских народов приносит сюда и богатые краски народного костюма, и разнообразие национальной музыки, и неповторимые колорит и форму изделий народных умельцев.
Участники и гости состоявшегося этим летом восьмого фольклорного праздника попали на русскую свадьбу из Кошкинского района и на мордовскую из села Красные Пески Похвистневского района, услышали выступление самодеятельных фольклорных ансамблей почти из всех районов области — на праздник приехало свыше двадцати коллективов, русских, чувашских и мордовских.
Показывали свое мастерство и народные мастера. С интересом в Куйбышеве ведется серьезная, целенаправленная работа с самодеятельными художниками: организованы творческие семинары, в которых принимают участие профессиональные живописцы и искусствоведы, проводятся выставки самого различного ранга, создана картинная галерея любителей в поселке Волжский, еще одна будет вскоре открыта в поселке Зольное, давно идут разговоры о создании музея народного искусства в областном центре. Вот уже не первый сезон успешно работает клуб самодеятельных художников в Тольятти, члены которого ежегодно организуют по несколько выставок у себя в городе и за его пределами.
Активно пропагандируют творчество самодеятельных художников, привлекают к нему внимание самых широких кругов населения местные пресса, телевидение и радио.
Народные мастера и самодеятельные художники принимают также участие в Днях городов Куйбышева и Тольятти, в фольклорных праздниках, организуемых в районах области, их произведения составляют основу передвижных выставок, которые регулярно отправляются по городам и районам области.

Ю. Орлицкий

Текстиль Лии Райцер

В Москве, в выставочном зале на Беговой состоялась персональная выставка работ Лии Яковлевны Райцер, одновенные и поэтичные («Мир. Журавли», «Брянский лес», «Торжественный»). Излюбленными изобразительными мотивами становятся здесь образы природы. Произведения Лии Райцер получили достойную оценку и признание — ее работы находятся в Государственном Русском музее, в Музее народного искусства НИИХП, в Центральном музее В. И. Ленина.

Н. Кузнецова

Керамика Галины Ошуркевич

В Музее этнографии и художественного промысла Львовского отделения Института искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР состоялась выставка керамики Галины Ошуркевич. Хорошо владея технологическими средствами, художница отображает окружающий мир в оригинальных декоративных композициях сквозь призму личного его восприятия и переживания. Ее произведениям свойственны интимные интонации, тонкое лирическое настроение.
Галина Ошуркевич всегда лаконична и строга в применении художественных средств, однако диапазон ее творческих замыслов широк. Автор умело использует естественные качества материала, свободно манипулирует цветом и фактурой. В решении многих композиций доминируют скульптурные, живописные и графические приемы, свойственные современной декоративной керамике. Лучшие работы Галины Ошуркевич отмечены ярким своеобразием и подчеркнутой керамичностью, в них ощутима глубинная связь с традиционным образным языком народного искусства.
В произведениях художницы нередко привычные сосудообразные формы сочетаются с оригинальным живописным или пластическим декором, несущим главную смысловую нагрузку и определяющим неповторимое образно-ассоциативное звучание («Летние мо-

Новые работы

Новый торговый центр в г. Шевченко

В городе Шевченко в прошлом году открылся новый Общегородской торговый центр.



Авторы проекта во главе с заслуженным архитектором РСФСР А. Образцовым создали интересное и выразительное по пластике современное здание, облик которого точно ориентирован на его, с одной стороны, деловой и коммерческий, а с другой — рекламный характер. Прямоугольное в основании здание завершается пологим куполом. Центральная часть сооружения поднята на небольшие четырехгранные колонны — просветы, образованные между ними, создают глубокую перс-



сыщенностью, подчеркнутой программностью творческой позиции.
В 1935 г. Бенни Мотзфельд окончила Государственную школу искусства и ремесел в Осло как художник-график и уже в первые годы самостоятельного творчества приняла участие в ряде художественных выставок. Вторая мировая война и последовавшее после нее длительное пребывание художницы в Швеции приостановили ее работу. Вернувшись в 1954 г. в Норвегию, Бенни Мотзфельд была приглашена художником в один из специальных журналов, занимающихся проблемами стекла.
Здесь началась ее исследовательская деятельность. Работая в непосредственном контакте со стеклодувами, художница стала проводить технические опыты со стеклом — изучала физические возможности материала, видоизменяла традиционную форму, придавая ей неровности, вмятины, искривления, использовала разнообразные цветовые переливы, вводила в работы металлическую проволоку, нить, стружку, орнаментировала их мозаикой. Каждый эксперимент тщательно закреплялся технологически.
Работы Бенни Мотзфельд во многом изменили существовавшее в то время в Норвегии отношение к стеклу как к чисто утилитарному, промышленному материалу. Экспрессивность, динамичность и разнообразие форм ее произведений противоречили традиционно сложившемуся аскетичному дизайнерскому стилю, которого придерживались многие норвежские художники стекла. Норвежские критики называют работы Бенни Мотзфельд «беспокойными». Это в первую очередь относится к форме ее произведений — она всегда метафорична, ассоциативна. Изначально художница идет от некоего правильного объема — овала, шара, цилиндра, изменяя и деформируя его. Мотзфельд как бы прислушивается к материалу, учитывая его внутреннее состояние и настроение, дает ему сво-



В. Лишкова. Морской цветок

мастерские, и сегодня продолжающие ткать гобелены по картонам художников. В середине пятидесятых годов возрос интерес к авторскому гобелену, привлекающему чешских художников неограниченными возможностями раскрытия динамических ритмов эпохи. Оценивая успехи нетрадиционного текстиля, нельзя не упомянуть Высшую Пражскую школу прикладного искусства. Ее выпускники составили ядро художников, в шестидесятые годы поднявших чешский текстиль на новый художественный уровень. К сожалению, выставка неполно отражает этот блестящий период поисков и экспериментов. В экспозиции представлены работы И. Воганки, Б. Мразека, И. Тихия, В. Дрнковой-Заржецкой, А. Кухаржовой и Я. Гладыка, но большинство произведений создано в середине семидесятых годов.
Выдающийся старейший мастер чешского художественного текстиля Антонин Кибал представлен двумя работами, внимательный анализ которых дает не только картину его творчества, но и помогает осознать общие черты чешского гобелена. Это и стилистическая законченность, цельность и сдержанность в выборе декоративных средств, и тонкая выверенность и согласованность колорита.

родом наблюдали горожане, как плетут лапти в Сызранском районе, как прядут и ткут ковры чувашские мастерицы из сел Черный Ключ и Бор-Игар Клявлинского района, как искусно режут по дереву воспитанники народной изостудии поселка Волжский. Рядом с ними демонстрировали свое искусство и жители городов: умельцы-резчики с Жигулевской фабрики художественных изделий, тольяттинки Н. Колчина



Н. Колчина. Свистульки

и Н. Самойлова, одарившие ребятишек расписными глиняными свистульками собственного изготовления, мастерицы «самарского кружева» Н. Тазова, Р. Козлюк, А. Белявская и вологодского — А. Орзаева с учениками.

Работы народных мастеров, а также лучших самодеятельных живописцев и графиков области были представлены на традиционной выставке самодеятельного творчества.

Свыше 250 работ показали художники-любители области на вернисаже, посвященном 40-летию Победы. Интересно работают самодеятельные художники-ветераны Великой Отечественной войны: куйбышевцы И. Брадулин, Д. Шуталев, тольяттинец П. Романов, В. Яшнин из Похвистнева, Д. Долгов из села Кротково. Рядом с ними показывали свои работы, посвященные военной тематике, тольяттинцы Е. Пряхин и И. Зиновьев, чапаевец В. Курчугин, В. Ясинский из Отрадного, В. Гришачев из Куйбышева... Представительные и серьезные выставки любителей стали возможными потому, что го из старейших мастеров советского текстиля. Творческий путь художницы неразрывно связан с историей развития этого вида декоративного искусства. Выставка, где были представлены работы 30-х — 70-х годов, прозвучала как мини-история советского текстиля.

Лия Райцер в 1930 году закончила текстильный факультет Вхутемаса-Вхутеина. Сразу после его окончания она стала одним из организаторов текстильной секции МОСХ.

Ранние работы художницы обнаруживают интерес к декоративным свойствам материала, отличаются острым чувством композиции, поисками в области колорита. Ее работа «Воздушный десант» воспринимается как своего рода тематическое полотно, где и передана глубокая перспектива пространства, и тщательно «прописаны» фигуры парашютистов. Светлые, голубоватые краски ковра ассоциируются с мощными потоками воздуха.

В годы войны Л. Райцер создает ряд работ (панно «Дружба народов», скатерть «Торжественная»), в которых использует мотивы советского герба, символику красного цвета, воспринимаемые в то время как призыв к борьбе, как символ победы.

В 50—60-е годы художница много и напряженно работает над созданием образцов промышленных тканей, делает эскизы для скатертей, портьер, ковров. Часто художница обращается к традициям народного искусства — мотивы ее работ навеяны глубокими размышлениями над образами народной вышивки и ткачества (скатерти «Голуби», «Орнаментальная», «Фрукты»). Создание сценических занавесей, над которыми Лия Райцер работает в соавторстве с Р. Натаповой,— еще одна область ее творчества.

Умение увидеть и почувствовать особенности интерьера, достигнуть гармонии в соединении архитектуры и текстиля, декоративное мастерство художницы, высокое владение технологией позволяют создать произведения торжественные», 1979; «Ночь над родным домом», 1980; «Пастухи и стада», 1983; «Вазоны и птицы», 1983, и др.). Ряд работ приближается к скульптуре малых форм. При этом автор ищет оригинальные построения объемной ажурной композиции, активно взаимодействующей с окружающим пространством. Применение в произведениях этого плана цвета способствует значительному усилению образной выразительности («Разговор», 1982; «Ночь над озером», 1984; «Прогулка», 1984, и др.). О тонком понимании материала и хорошем владении пластикой свидетельствуют декоративные рельефы и блюда, представленные на выставке («Ночная птица», 1976; «Ожидание», 1981; «Материнство», 1982, и др.).

Наряду с избранными художественными средствами важным элементом создания декоративных композиций Галины Ошуркевич является технология исполнения. Художница избегает ярких красок и излишеств пластического декора: применение определенных технологических приемов всегда продуманное и целенаправленное. В некоторых композициях автор тонирует лепные или литые матовые объемы солями, в других — обогащает поверхность черепка посредством цветных эмалей или глазурей. Во многих работах доминирует изысканная и тонкая роспись керамическими красками. Своеобразную красоту объемно-пространственным формам придает ажурный прорезной декор, мастерски исполняемый художницей (светильники «Ажурные», 1975; декоративные блюда «Ажурные», 1981, и др.).

В творчестве Галины Ошуркевич доминируют стремление к выражению индивидуальности и прочная «заземленность» в плодотворной почве народных традиций. Именно последняя определила характерную теплоту и искренность.

Орест Голубец

перспективу. Гибкая внутренняя планировка позволяет многофункционально использовать внутреннее пространство для проведения деловых встреч и конференций.

Верхняя часть торгового центра украшена декоративными композициями, созданными скульпторами Е. и В. Суровцевыми. Елена и Владимир Суровцевы, известные своими работами в области скульптуры и мелкой пластики, продемонстрировали здесь свое умение почувствовать архитектурный замысел, сделать монументальное произведение неотъемлемой частью архитектурного ансамбля.

Главной темой их композиций стало возрождение некогда безжизненной земли, тема воды, моря как источника жизни. В нижней части купола художники создали 12 композиций из алюминия. Отказавшись от прямой изобразительности, Е. и В. Суровцевы решали их в образно-ассоциативном ключе. Использование солярных знаков, мотивов прорастающего растения, набегающей волны точно отвечает заданной теме. Напряженные, ритмичные линии композиций то закручиваются в спираль, то стремительно поднимаются вверх.

Верхняя часть купола окружена металлическим кольцом. На нем размещены однотипные композиции, изобразительный ряд которых повторяет элементы нижних.

В центральной части здания расположен выразительный по пластике фонтан.

Новый торговый центр, уже вступивший в строй, стал значительным явлением в архитектурном облике города.

О. Булак

Стекло Бенни Мотзфельд

В конце прошлого года в Обюссоне (Франция) состоялась выставка известной норвежской художницы стекла Бенни Мотзфельд. Более 30 лет работает она в области стекла. Ее работы выделяются яркой индивидуальностью, декоративной свободу в самовыражении. Красота формы ее изделий — в их художественной законченности и целостности. Работам Бенни Мотзфельд присуще органичное взаимодействие формы, цвета и декора. Цвет в ее работах — то драматично насыщенный, то пастельно-лиричный. Многочисленные эксперименты в области декора — введение в стеклянную массу металлической сетки, эмалей — открывают новые возможности решения внутреннего пространства композиций.

Бенни Мотзфельд любит работать с молочным стеклом, находя в этом материале возможность для создания лиричных образов. Нежная палитра этих ее работ, как бы высвеченная изнутри, привлекает своей чистотой и первозданностью, а сами образы обнаруживают органичное сходство с природным миром.

В настоящее время Бенни Мотзфельд является художественным руководителем небольшого предприятия в Пласцентре в городе Фредрикстад. Работы Бенни Мотзфельд получили широкое признание во всем мире. В 1977 году она получила приз на выставке современного стекла в Кобурге (ФРГ). За этим последовали персональные выставки во многих странах Европы, США, Канаде, Японии.

Берит Овергорд

Культурные связи

Выставка чешского гобелена и стекла в Риге

В конце прошедшего лета в музее зарубежного искусства ЛССР в Риге состоялась давно ожидаемая выставка чешского художественного текстиля и стекла. Доминировал на выставке текстиль.

У чешского гобелена относительно недавние традиции. Начало их относится к концу прошлого века, а в начале XX века были основаны две

Б. Мразек. Натюрморт голландского мастера

Рядом работают и такие мастера, как Я. Гладык, Б. Мразек и др. Работы Я. Гладыка визуально тяготеют к принципам фотореализма. Монументальные портреты в технике плотного переплетения эмоционально эффектны и привлекательны по своей режиссуре.

Введение элементов изобразительного искусства в произведения декоративно-прикладного искусства является общей проблемой. Один из возможных путей преодоления распада декоративной структуры текстиля предлагает Б. Мразек. Выткав копию голландского натюрморта, он представляет не просто еще одну вариацию классического гобелена в манере ретро, но самостоятельное произведение искусства, в котором материал и техника исполнения создают единство художественного образа.

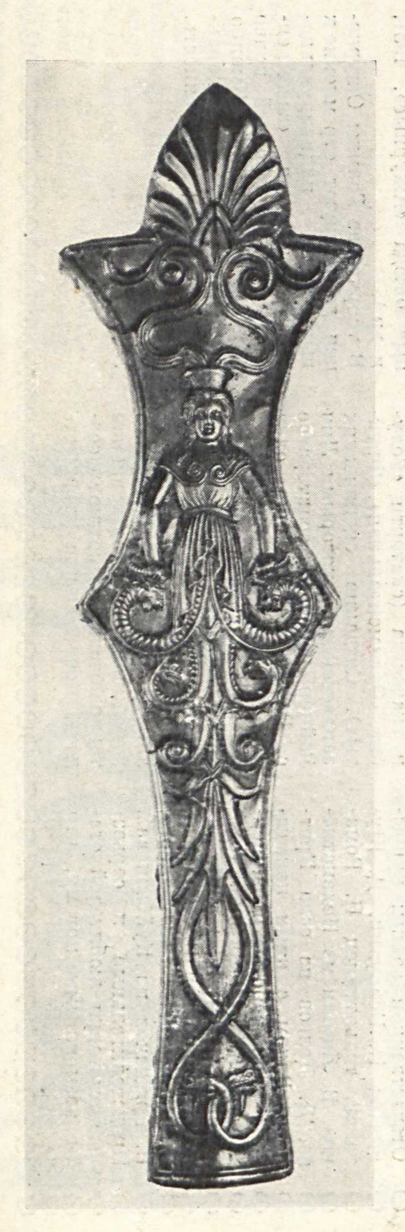
В экспозиции художественного стекла превалируют работы, в которых моделирование скульптурной формы доминирует над классическими ценностями стеклянной массы. Большинство чешских мастеров — П. Хлава, Д. Вахтова, И. Жертова и др. работают с монолитными массами цветного стекла, используя в своих композициях также металл и дерево. Представление о втором направлении современного чешского художественного стекла дают полные света и воздуха работы В. Лишковой, в которых богатство фантазии художницы подчеркивает хрупкость и пластичность материала.

С. Калниете



Сокровища «Толстой могилы»





Скифские сокровища были обнаружены еще на заре русской археологии в XIX — начале XX века. Сокровища курганов Куль-Оба, Чертомлык, Солоха прогремели на весь мир, они занимают достойное место в залах Эрмитажа и как бы завершают дореволюционный период исследования скифских древностей. Следующая страница этой «подземной книги» была прочитана уже советскими археологами.

Интересное событие произошло сравнительно недавно, в 1971 году. Киевский археолог Б. Н. Мозолевский раскопал на Украине, недалеко от города Никополя, в районе Днепропетровских порогов, в 10 километрах от знаменитого Чертомлыкского кургана, курган, который местные жители называют Толстая Могила. Это самый большой из скифских курганов, раскопанных за последнее время советскими археологами. Высота его была девять метров, а диаметр — 70 метров. Хотя он и был намного меньше Чертомлыка и Солохи, копать его было не менее трудно, а результаты оказались ошеломляющими. Под курганом обнаружили две земляные гробницы в виде катакомб, где покоились царь с царицей и их наследник, царевич, вместе с убитыми во время похорон слугами: воином-охранником, возничим, девочкой-служанкой, кухаркой, конюхами с конями. Несмотря на то что курган был ограблен, здесь были найдены масса многочисленных золотых бляшек, золотые серьги, перстни, подвески, браслеты, пластины, украшавшие головной убор; конская упряжь, украшенная серебряными, позолоченными бляшками, различная серебряная посуда для пиршеств, глиняные вазы-амфоры, наконечники для стрел... Особенно здесь интересны: массивная золотая гривна весом в 478 г — шейное кольцо, украшавшее шею царицы, на концах которой представлены семь скульптурных изображений львов, крадущихся за молодым оленем; серебряная конская налобная бляха с изображением скифской змееногой богини земли Апи; меч в золотой обкладке, украшенной в зверином стиле, со сценой борьбы животных... Поистине несметные сокровища хранил курган.

Однако самая выдающаяся находка, принесшая кургану мировую известность,— это золотая пектораль — парадное нагрудное украшение в виде полукруга, поистине гениальное творение античного ювелирного искусства. Вес пекторали 1 кг 150 г, диаметр — 30,6 см. Состоит пектораль из четырех плавно изогнутых витых, в виде жгута, трубок, которые делят пектораль на три части, похожие на полумесяц. Заканчивается пектораль с двух сторон головами львов, «схвативших» петли-кольца. Всю центральную часть пекторали занимают изображения растений. Их отличает особая тщательность, тонкость исполнения. Из пучка больших листьев в разные стороны отходят стебли с цветами, среди них — птицы, которые как бы только что прилетели: одна из птиц клюет цветок, другие, сидя на цветах, чистят свои перышки. Для того чтобы птицы, растения были бы видны отчетливо, мастер поместил их на тонкую золотую пластину, создав вокруг них атмосферу солнечного, сияющего дня. Эта полная покоя сцена природы противопоставлена скульптурным изображениям разъяренных львов и крылатых грифонов, яростно терзающих лошадей, оленя, кабана; и собак, преследующих зайца. Все эти животные представлены в стремительном бесконечном движении. В V—IV веках до нашей эры сцены терзания, изображения борьбы животных получают все большее распространение, становятся излюбленным мотивом в искусстве скифов. Так называемый звериный стиль хорошо известен. Неожиданный мотив пекторали, до сих пор не известный,— кузнечики. Они обрамляют с двух сторон сцену терзания, как бы сводя сюжет борения к покою и миру.

Но, пожалуй, наиболее интересные сцены находятся в верхней части пекторали. Здесь мы видим изумительную по правдивости и тонкости изображения картину мирной жизни скифов: два скифа, раздевшись до пояса (видно, сильно печет полуденное степное солнце) и сняв свои гориты с луками — один повесили па ветку дерева, другой положили па землю,— шьют одежду из меха и в руке одного скифа видна даже нитка. Мастер изобразил сильные, мускулистые, гибкие тела воинов, придал индивидуальность их лицам — у одного длинное, продолговатое, а у второго широкое: можно смело сказать, что они из разных племен. Горделивое выражение и повязка на голове указывают на то, что перед нами вожди племен, скифские цари. Ученые считают, что эта сцена шитья меховой одежды двумя скифами обозначает безоружность, мирную кочевую жизнь, союз, заключение мира двух враждовавших раньше племен. Рядом с ними, слева и справа, находится главное богатство скифов-кочевников — стадо скота. Животные со своими детенышами мирно пасутся: один жеребенок сосет лошадь, а другой лежит у ее ног. Тут же коровы с телятами, овцы, козы с козлятами; молодой скиф доит овцу, другой сидя сбивает молоко. Художник также хорошо показал внешний облик скифов: длинные волосы, короткие, подпоясанные кафтаны, штаны-шаровары, заправленные в мягкие короткие сапожки, подвязанные ремешком. Справа и слева всю эту картину обрамляют летящие, бегущие в разные стороны дрофы — степные птицы. Все здесь подчинено единому настроению, над всем царят тишина и покой, ничто не нарушает мирной, спокойной жизни скифов. До сих пор мы встречали изображения скифов-воинов в бою, всадников, охотников, врачующих раны, совершающих ритуальные обряды, убивающих зверей. А здесь могучие мужчины отбросили оружие и занялись шитьем одежды, пастушеским трудом. Этой идиллической картине резко противопоставлена кровавая, ожесточенная, яростная схватка зверей. Искусной рукой талантливого мастера эти правдивые, жизненные сцены соединены воедино. Сочетание безмятежности и смертельной борьбы придает эпический характер всему произведению.

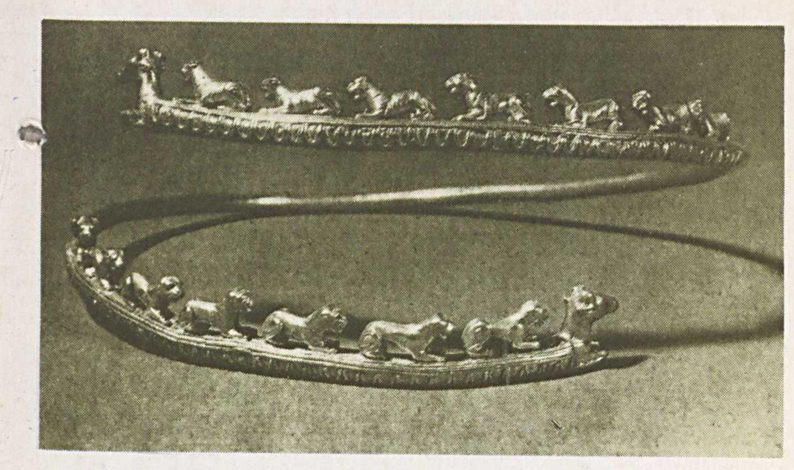
Вся пектораль отличается высокими художественными и техническими качествами. Мастер в совершенстве владел многими ремесленными навыками. Все скульптурные изображения людей, животных, птиц, растений отлиты отдельно и припаяны к трубкам-жгутам, а мелкие детали, как черты лица, пряди волос, узоры на оружии, складки одежды, оперение птиц, шерсть животных, нанесены чеканкой, гравировкой. Все фигуры припаяны, но никакой опоры не видно, ничто будто их не держит; они как бы выступают сами, «выходят» вперед, на нас. Это и создает ощущение простора, залитой ярким, солнечным светом степи, оживленной людьми и пасущимися животными.

Это безусловно непревзойденное творение, шедевр выдающегося греческого мастера, жившего в одном из городов Северного Причерноморья 2400 лет тому назад, в IV веке до нашей эры.

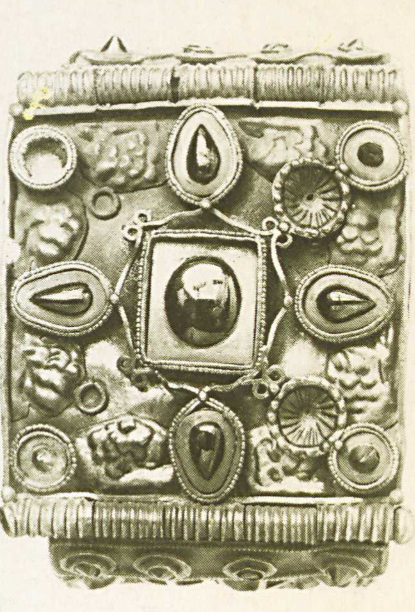
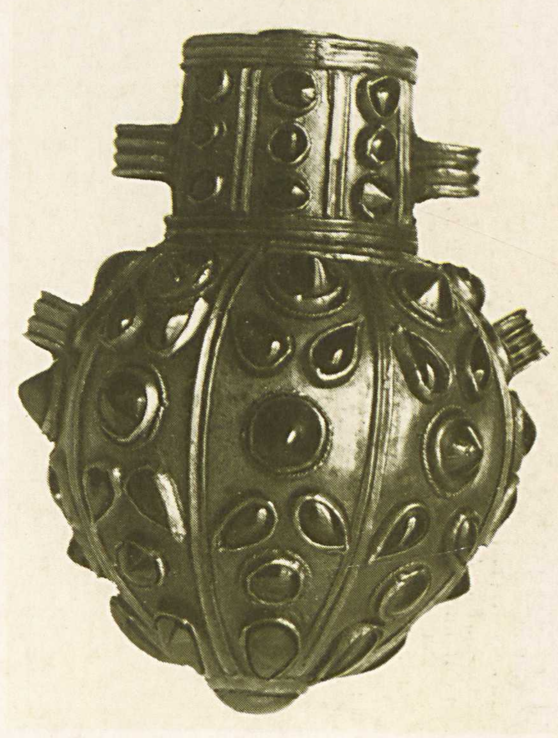
Пектораль из Толстой могилы принадлежит к числу тех находок, которые называют «открытием века», и безвестный мастер, изготовивший ее, безусловно своим талантом может быть приравнен к таким гигантам античного искусства, как Фидий, Мирон, Лисипп.

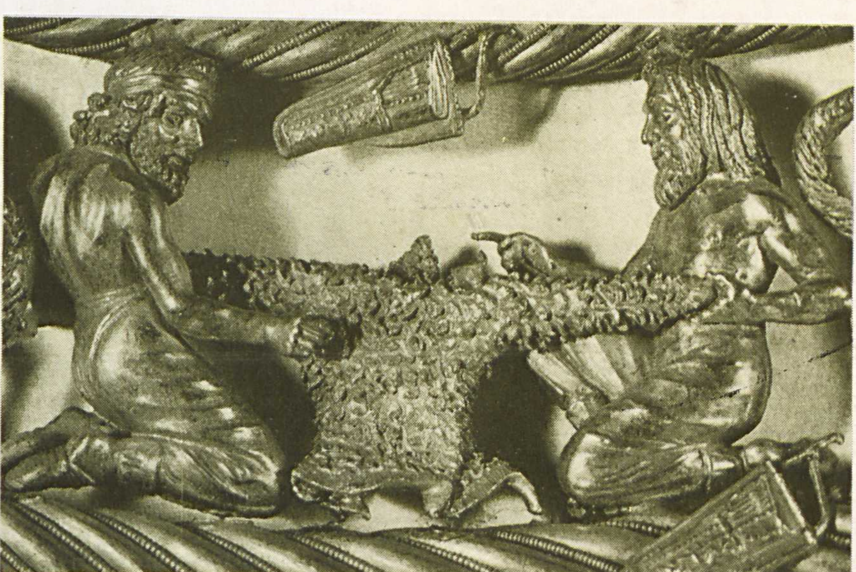
«Развернутой симфонией о жизни в представлениях скифского общества» — назвал пектораль ее первооткрыватель, археолог Б. Н. Мозолевский. За короткое время своей второй жизни она совершила триумфальное шествие по многим странам, вызывая восхищение всех, кому посчастливилось любоваться ею. Хранится она в музее «Исторические драгоценности Украины», в городе Киеве. Находки из Толстой могилы составляют богатейшую из известных сейчас групп скифских памятников.

Владимир Кривицкий








ISSN 0130—3034

Декоративное искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, № 9(334). 1985
Основан в 1957 году

На 1-й стр. обложки
В. Давитая, Ш. Бостанашвили
Мемориал «Слава труду» в г. Кутаиси
Фрагмент

На 2-й стр. обложки:
С. Джус, Л. Джус
Гобелен из серии
«Москва — Париж»
Фрагмент
Ялта

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
Тел. 229-19-10, 229-68-45

*Сдано в набор 8.06.85
Подписано в печать 6.08.85
А 12120
Формат 70×90 1/8
Бумага мелованная
Бумажных листов 3
Печатных листов 6
Высокая печать
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских листов 10,775
Тираж 34 000. Заказ 2875
Цена 1 р. 30 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
Союзполиграфпрома
при Государственном комитете
СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. 129243, Москва,
Мало-Московская, 21*

В номере: